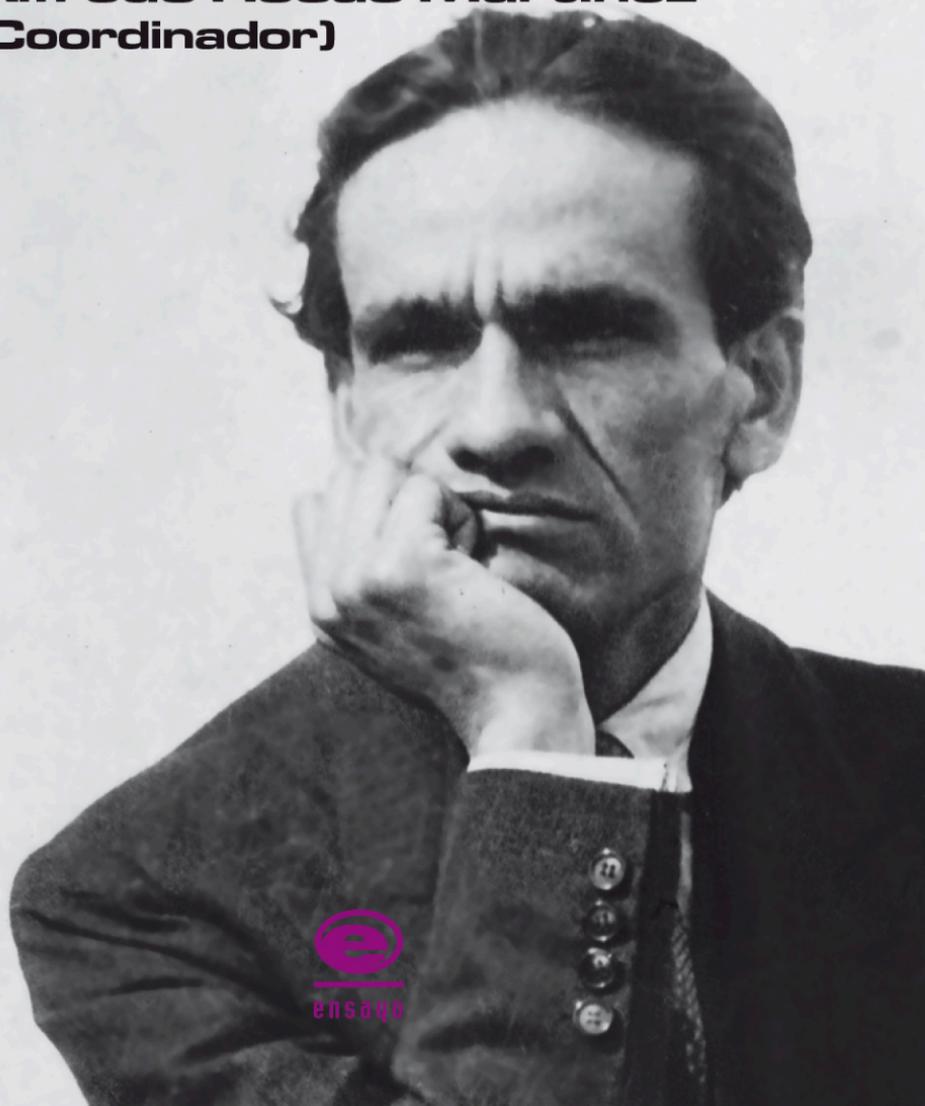


# En la costa aún sin mar

**CÉSAR VALLEJO ANTE LA CRÍTICA EN EL SIGLO XXI**

---

**Alfredo Rosas Martínez**  
(Coordinador)



ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ  
*En la costa aún sin mar*  
*César Vallejo ante la crítica en el siglo XXI*

Profesor e investigador en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Libros publicados: *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, UNAM, 1999; *El sensual mordisco del demonio. La presencia del bien y el mal en la poesía de Gilberto Owen*, México, UAEM, 2005.





*En la costa aún sin mar*  
*César Vallejo ante*  
*la crítica en el siglo XXI*





*En la costa aún sin mar*  
*César Vallejo ante*  
*la crítica en el siglo XXI*

---

ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ  
(COORDINADOR)



Colección



Diseño y producción editorial: *Ediciones Eón*

*En la costa aún sin mar. César Vallejo ante la crítica en el siglo XXI* obtuvo un dictamen positivo conforme a los criterios editoriales de la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados.

ISBN: 978-607-9426-49-1

Primera edición: abril 2016

© Universidad Autónoma del Estado de México  
Instituto Literario núm. 100 Ote.  
C.P. 50000, Toluca, México  
<<http://www.uaemex.mx>>

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.  
Av. México-Coyoacán No. 421  
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez  
México, D.F., C.P. 03330  
Tels.: 5604-1204 / 5688-9112  
[administracion@edicioneseon.com.mx](mailto:administracion@edicioneseon.com.mx)  
[www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx)

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*



Dr. en D. Jorge Olvera García  
*Rector*

Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal  
*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Mtra. en Est. Lit. Hilda Ángela Fernández Rojas  
*Directora de la Facultad de Humanidades*

L.C.C. María del Socorro Castañeda Díaz  
*Directora de Difusión y Promoción de la  
Investigación y los Estudios Avanzados*

L.L.L. Patricia Vega Villavicencio  
*Jefa del Departamento de Producción  
y Difusión Editorial*



## ÍNDICE

Presentación	11
La importancia de los números en <i>Trilce</i> de César Vallejo: una nueva visión a un viejo problema <i>Alfredo Rosas Martínez</i>	17
Vallejo: contraposiciones dialécticas, estructuraciones, rupturas e intensidad emocional <i>Eduardo Huarag Álvarez</i>	41
Consumación de la utopía vanguardista: César Vallejo y la maquinaria de producción poética <i>Luis Alberto Castillo</i>	79
El humanismo comunicativo de César Vallejo <i>Miguel Ángel Huamán</i>	123
Vida y conflicto de una existencia creadora. Acercamiento analítico a varios poemas de <i>Trilce</i> de César Vallejo <i>Luis Quintana Tejera</i>	139
El erotismo atípico de un peruano desahuciado <i>Alejandro Solano Villanueva</i>	161

José María Eguren y César Vallejo: simpatías y diferencias <i>Ricardo Silva-Santisteban</i>	177
Problemas de la “solución artística” y poética de <i>El tungsteno</i> , de César Vallejo, a partir de sus posibles relaciones con textos posteriores <i>Francisco Xavier Solé Zapatero</i>	203
<i>Hacia el reino de los Sciris</i> : una novela incaísta de César Vallejo <i>Antonio González Montes</i>	225
César Vallejo como suceso metapoético <i>Heber Quijano</i>	243

## PRESENTACIÓN

CÉSAR VALLEJO ES UN ESCRITOR ESENCIAL en el ámbito de la literatura contemporánea. Su obra literaria, escrita a principios del siglo pasado, sigue vigente. En su poesía, en particular, captó la sensibilidad de toda una época. Asimismo, supo traducir lo que él llamaba “el ritmo interior y el espíritu que se desprende de la realidad actual”. En cuanto a su obra en prosa, los estudios recientes dan muestra de su importancia, valor social y artístico. A casi cien años de la publicación de libros como *Trilce* y *Los heraldos negros*, la obra de César Vallejo sigue siendo fuente de goce estético y, por su complejidad, de búsqueda de conocimiento profundo de la realidad social y humana.

Esta colección de artículos desearía ofrecer al lector algunos medios para conocer mejor la obra literaria de César Vallejo. Desde el punto de vista de la geografía latinoamericana, la perspectiva es doble. La mitad de los artículos contenidos en este volumen está constituida por trabajos de autores mexicanos; la otra, por autores de Perú.

En el primer artículo, “La importancia de los números en *Trilce* de César Vallejo: una nueva visión a un viejo problema”, Alfredo Rosas Martínez retoma el tema de la influencia de Pitágoras en *Trilce*. Con base en la importancia que César Vallejo da a los números, el autor del artículo arriesga una interpretación: *Trilce* es un rito de paso que va de la Armonía pitagórica a la armonía de la “todaviizada imperfección del mundo”. La Armonía pitagórica aparece representada en el libro de Vallejo por medio de la *Tetraktys* pitagórica: la suma de los cuatro primeros números da por resultado el número que representa la Armonía por excelencia: el número 10 ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ). Esta Armonía es ironizada y destruida finalmente. Asimismo, Rosas Martínez señala la perspectiva de la resurrección en la poética de César Vallejo.

En el segundo artículo, “Vallejo: contraposiciones dialécticas, estructuraciones, rupturas e intensidad emocional”, Eduardo Huarag analiza, a partir de varios textos de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, la transmisión de un estado emocional, las contradicciones de la vida humana y los absurdos de la sociedad. También analiza las diversas rupturas en la poesía de Vallejo: a) morfológica: en relación con el uso de un léxico distinto; b) sintáctica: a propósito de las sugerencias hacia el imaginario del lector; c) semántica: las estructuras verbales que forman campos semánticos y las significaciones dirigidas a la conciencia del lector, quien articula el sentido. Además, analiza las articulaciones dialécticas en las contraposiciones vida-muerte e individual-colectivo que se dan en la poesía de Vallejo. Asimismo, a partir del pensamiento de Heidegger, Huarag destaca la perspectiva de la obra de arte en relación con un significado trascendente, así como una obra abierta que da lugar a diversas significaciones.

En el tercer capítulo, “Consumación de la utopía vanguardista: César Vallejo y la maquinaria de producción poética”, Luis Alberto Castillo estudia la utopía vanguardista de la producción

poética a propósito de la historia de las primeras ediciones de *Los heraldos negros*, *Trilce* y, sobre todo, de *España, aparta de mí este cáliz*. En relación con este último libro, Castillo destaca el hecho de que algunos voluntarios de la República española fabricaron, con trapos salidos de banderas y uniformes enemigos, el papel para dicho libro. Además, hicieron la composición tipográfica de los textos y pusieron en movimiento las máquinas impresoras. Según Castillo, lo anterior muestra la consumación de la utopía vanguardista de organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital: “Hubo un momento en España en que se puso en marcha una maquinaria de producción que dio lugar a una poesía hecha por todos los hombres [...], que hubo un momento [...] en que por fin se alcanzó la producción de una palabra mancomunada”.

En el siguiente capítulo, “El humanismo comunicativo de César Vallejo”, Miguel Ángel Huamán estudia la forma en que la poesía del autor de *Trilce* suscita diversas y múltiples interpretaciones en relación con cuestiones ideológicas: rasgos cristianos, existenciales, marxistas, andinos, etc. Ello se debe a la estructura verbal de los textos poéticos, cuyo peculiar estilo genera un humanismo comunicativo, sostenido en un uso dialógico de la palabra. Este uso incide directamente en los lectores y otorga a su registro lírico una dimensión estética universal. La recuperación de esta perspectiva constituye una opción crítica necesaria para oponerla a la cultura dominante del espectáculo propia de la época actual o posmoderna.

En el capítulo quinto, “Vida y conflicto de una existencia creadora. Acercamiento analítico a varios poemas de *Trilce* de César Vallejo”, Luis Quintana Tejera se deslinda del aspecto biográfico al leer e interpretar la poesía de César Vallejo. Al mismo tiempo, deja de lado las anécdotas relativas al origen del término “Trilce” que da lugar al título de uno de los libros más importantes del poeta peruano. A partir de algunos contenidos conceptuales extraídos de

*Los heraldos negros*, Quintana comenta e interpreta las expresiones y los símbolos más significativos en los poemas I, II, XXIV y LXXVII de *Trilce*.

En el capítulo sexto, “El erotismo atípico de un peruano desahuciado”, Alejandro Solano Villanueva estudia el erotismo de César Vallejo. A partir de la teoría de la recepción, Solano interpreta algunos poemas de *Trilce* en relación con el erotismo. Para ello, se basa en las ideas de Georges Bataille y de Elizabeth Roudinesco. Asimismo, hace uso de las ideas de Octavio Paz: el erotismo es una poética corporal, así como la poesía es una erótica verbal.

En el capítulo siete, “José María Eguren y César Vallejo: simpatías y diferencias”, Ricardo Silva-Santisteban habla de la relación literaria entre César Vallejo y José María Eguren. En plena madurez de su obra poética, José María Eguren apadrina al joven poeta César Vallejo. Cuando este último era vapuleado e incomprendido por sus paisanos de Trujillo, una carta de José María Eguren apoya y alienta la poesía del autor de *Los heraldos negros*. César Vallejo responde con otra carta donde demuestra agradecimiento por el apoyo recibido así como admiración por la persona y poesía de Eguren. Vallejo publica la carta de Eguren para divulgar el reconocimiento y apoyo de dicho escritor. Aunque sus poéticas eran completamente opuestas, ambos se toleraron con discreción.

La narrativa de César Vallejo también es importante. En el capítulo ocho, “Problemas de la ‘solución artística’ y poética de *El tungsteno* de César Vallejo, a partir de sus posibles relaciones con textos posteriores”, Francisco Xavier Solé Zapatero analiza los problemas de la poética de la novela *El tungsteno*. Esta obra es la primera novela proletaria e indígena del Perú que habla de los indios y sus descendientes. Considerada sólo como una novela perteneciente al realismo socialista, Solé Zapatero la rescata de esa ubicación incómoda e inexacta para situarla en una perspectiva diferente. Finalmente, el autor del artículo destaca en dicha obra la complejidad temporal además de una nueva manera de organizar

artísticamente la información sobre el mundo bicultural del Perú a partir de una “sensibilidad indígena” que influirá en escritores como Arguedas, Rosario Castellanos, Juan Rulfo y Guimaraes Rosa.

En el capítulo nueve, “*Hacia el reino de los Sciris*: una novela incaísta de César Vallejo”, Antonio González Montes escribe sobre una novela poco conocida de César Vallejo: reseña la trama y analiza algunos de sus aspectos narratológicos. Con este tipo de novela, César Vallejo participa de la tendencia cultivada por algunos escritores del Romanticismo hispanoamericano del siglo XIX. La novela se basa en la evocación del lejano pasado incaico.

En el capítulo 10, que cierra este volumen, “César Vallejo como suceso metapoético”, Heber Quijano muestra la actualidad de César Vallejo al destacar su presencia, en relación con algunos datos biográficos y poéticos, en la obra de poetas actuales. Esta situación se vincula con el hecho de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público. El ámbito de influencia excede el de la literatura y detona el suceso metapoético en distintos autores: “Camarada Vallejo”, de Arturo Castro; “Responso por el hotel Richelieu”, de Marco Antonio Campos; “César Vallejo agoniza en la Clinique Générale de Chirurgie (95 Boulevard Arago)”, de Francisco Hernández; y “Otros sauces”, de Xavier Quendo.

Los trabajos que conforman este volumen son una muestra de la presencia y actualidad de la obra de César Vallejo. Su poesía aún da lugar a nuevas y diversas interpretaciones; también a ciertas reconsideraciones. Asimismo, la narrativa del escritor peruano, poco atendida, está presente y exige estudio además de revalorización. La persona y obra de César Vallejo, en fin, son actuales incluso como un fenómeno metapoético.

LA IMPORTANCIA DE LOS NÚMEROS  
EN *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO: UNA NUEVA VISIÓN  
A UN VIEJO PROBLEMA

*Alfredo Rosas Martínez\**

Cómo detrás desahucian juntas  
de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo  
bajo la línea de todo avatar.

CÉSAR VALLEJO

CUANDO LEEMOS *TRILCE*, es inevitable que llamen nuestra atención algunos versos con expresiones extrañas: “el cuarto ángulo del círculo”, “la seguridad dupla de la Armonía” (con “A” mayúscula), “¿No subimos acaso para abajo?”, “pues para dar armonía” (con “a” minúscula), “Cómo siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar”, “el viejo inminente, pitagórico!” También llama la

\* Universidad Autónoma del Estado de México.

atención que los poemas estén numerados con números romanos: números que son letras; letras que son números.

En este trabajo me interesa, por una parte, poner de manifiesto la relación del pensamiento pitagórico con tales expresiones a propósito del ritmo y de la Armonía. Por otra, me propongo mostrar cómo el poemario de César Vallejo transita, en un movimiento dialéctico, del concepto de Armonía al de armonía como si fuera un rito de paso. Asimismo, expondré la poética de Vallejo, en *Trilce*, como una poética de la resurrección.

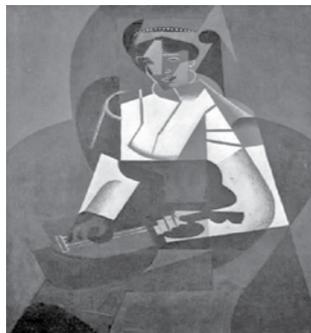
Para explicar los aspectos mencionados, es necesario relacionar y comparar la poesía con la pintura. En particular, un cuadro de Corot y algunos de Juan Gris con los poemas de *Trilce*. En la Figura 1 aparece el cuadro *Gitana con mandolina*, de Corot (siglo XIX). En él se ve la imagen de una mujer tocando un instrumento musical. Podemos destacar el colorido y la fineza del vestuario de la mujer, su arreglo personal, su perfil, su belleza, su postura, la clase social a la que podría pertenecer; también podemos admirar su instrumento musical y cómo lo pulsa, etcétera. Se trata de una pintura clásica; en ella lo más importante es la imagen clara y precisa que, en un momento dado, puede remitir a un referente concreto de la realidad. Y sólo haciendo un poco de abstracción se puede distinguir el aspecto geométrico de la composición pictórica. El cuerpo de la mujer, al centro del cuadro, forma la figura de un triángulo; asimismo, tanto a su derecha como a su izquierda se forman sendos triángulos.

En la Figura 2, *Mujer con mandolina* (después de Corot), de Juan Gris (siglo XX), sucede lo contrario. Lo primero que salta a la vista en este cuadro es el aspecto geométrico: líneas rectas y curvas, triángulos, cuadrados, círculos, rectángulos. En íntima relación con las figuras geométricas están los colores utilizados en el cuadro. Sólo haciendo un poco de abstracción se puede distinguir la figura femenina y el instrumento que pulsa. En este caso, lo menos importante es la posible relación con un referente de la realidad.

**Figura 1**  
**Gitana con mandolina**



**Figura 2**  
**Mujer con mandolina**



La situación no es casual. El método de Juan Gris va de lo abstracto a lo concreto; de lo general a lo particular. El pintor español hace uso de lo que él llamaba “los elementos del espíritu” y de la imaginación: las figuras geométricas, el número (armonía) y los colores. Sobre su propio método, el pintor español declaró lo siguiente:

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne hace un cilindro de una botella: yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro yo hago una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella, por eso compongo con abstracciones (colores) y decido cuándo estos colores se hacen objetos. Por ejemplo, compongo con blanco y negro y decido cuándo este blanco se hace un papel y este negro una sombra: quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y el negro para convertirlo en sombra. Esta pintura es a la otra lo que la poesía es a la prosa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>“Juan Gris”, en Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971, p. 325.

La relación de la pintura con la poesía no es gratuita; en realidad es más cercana e íntima de lo que suele admitirse. En este caso podría decirse, el cuadro de Corot corresponde con *Los heraldos negros*. En los poemas de este libro se puede encontrar cierta claridad y accesibilidad de las formas y del lenguaje poético, en relación con un sentido como referente de la realidad. No obstante, su complejidad y las diversas interpretaciones a que dan lugar los poemas de dicho libro permiten acceder a un sentido profundo o, en su defecto, a una diversidad de sentidos. Lo importante es que todavía se puede hablar de sentido o sentidos, y de su posible interpretación.

Por el contrario, el cuadro *Mujer con mandolina*, de Juan Gris, corresponde más con *Trilce*. Lo que Juan Gris realizó en su pintura cubista, César Vallejo lo llevó a cabo en su poesía. En los cuadros cubistas de Gris prevalecen los colores y las figuras geométricas sobre los objetos de la realidad, los cuales apenas son distinguibles; como si estuvieran naciendo apenas de dichas figuras geométricas. En *Trilce* de César Vallejo, las expresiones extrañas, la violación de las reglas de ortografía, los juegos de palabras, las imágenes desconcertantes, los versos insolubles, los espacios en blanco, prevalecen sobre la referencialidad y el significado, incluso del sentido, los cuales aparecen escamoteados; como si los aspectos semántico y semiótico apenas estuvieran siendo dados a luz.

La relación entre el poeta César Vallejo y el pintor Juan Gris tampoco es gratuita ni forzada. Cuando un poeta escribe sobre otro escritor, se revela a sí mismo, decía T. S. Eliot. En este caso, se trata de un poeta que se muestra a sí mismo al escribir sobre un pintor. A propósito del pensamiento pitagórico, hay una afinidad sorprendente entre el poeta peruano y el pintor español. Cuando César Vallejo estuvo en Europa, escribió una crónica sobre algunas pinturas de Juan Gris, a quien llamó “el Pitágoras de la pintura”:

Gris, desde sus primeras pinturas, muestra un riguroso sentimiento matemático, contra la celestinesca metafísica del arte. Juan Gris pinta en números. Sus lienzos son verdaderas creaciones de tercer grado, resueltas magistralmente [...]. Gris predica y realiza un conocimiento concienzudo y científico de la pintura. Gris se ajusta siempre, como los Papas santos ermitaños, a los números severos y apostólicos.<sup>2</sup>

Los números también son importantes en la poesía de César Vallejo; dicho interés aparece con mayor énfasis en *Trilce*, la pasión y la obsesión del poeta peruano por los números. Algunos críticos han destacado dicha importancia en relación con el número 3: Neale-Silva (1975), Guillermo Sucre (1985); con los números 0 y 8: Pedro Granados (2004), por mencionar algunos.

Por mi parte, considero que el número más importante para Vallejo es el 10. Si el poeta no lo menciona con frecuencia, es porque dicho número subyace a la palabra poética de sus versos. Para explicar esta situación, es necesario destacar el aspecto hermético (ocultista y esotérico) del pensamiento pitagórico en *Trilce*. En dicho aspecto es fundamental la *Tetraktys* pitagórica, la cual consiste en la representación mediante puntos y en forma triangular de los cuatro primeros números, y que da por resultado el número 10:  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ .<sup>3</sup>

<sup>2</sup> César Vallejo, *Crónicas de poeta*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 143-144.

<sup>3</sup> René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988, p. 94. En el pensamiento pitagórico, el número 1 era llamado la Mónada debido a que era considerado el manantial infinito de donde surgen todos los seres. Para el pitagórico Filolao, "el uno es el padre de los seres, padre y demiurgo del mundo, artífice de la permanencia de las cosas". A su vez, el uno se manifiesta como 2; Pitágoras lo llama a este último la Díada. Es el símbolo del principio femenino por ser la causa de la generación; también es símbolo del enfrentamiento de contrarios. La relación y la suma entre estos dos números dan lugar al 3. Es la tríada que nace de la acción de la mónada sobre la díada: simboliza lo que tiene principio, medio y fin. También es símbolo del tiempo (trinidad) porque comprende el pasado, el presente y el futuro. El conjunto formado por dichos números da lugar al número 4, el Cuaternario. Este número es considerado como ley universal o destino inexorable una

Como la suma de los cuatro primeros números enteros da por resultado el número 10, perfecto y armónico, se dice que el *Cuaternario* contiene todos los números, pues incluye al *Denario*. En este sentido, toda la manifestación está involucrada en el *Cuaternario*; o, al contrario, el *Cuaternario* constituye la base completa del desarrollo de la manifestación. En el *Tao-te King* se lee: “uno produjo dos, dos produjo tres, tres produjo todos los números”.<sup>4</sup> A la suma de los cuatro primeros números (10) Filolao la llama “Década”, en cuanto “receptora” de lo infinito.<sup>5</sup> Esto significa que llegar al número 10 es retornar al cero y a la unidad para volver a empezar la serie numérica de manera infinita:  $0 + 1 + 2 + 3 + 4 = 10 = 0 + 1$ ; por tanto, 11, 12, 13, etcétera es proyectar la numeración hasta el infinito.

La *Tetraktys* pitagórica subyace a varios poemas de *Trilce*. A partir de los números (y de la alusión a ellos) que aparecen en la superficie del lenguaje poético de algunos poemas, se puede llegar al número de la Armonía (el 10) que subyace a dicho lenguaje. Por el momento no me interesa “entender” ni “interpretar” tales poemas; sólo mostraré cómo el lenguaje poético alude, oculta y, al mismo tiempo, revela su relación con los números de la *Tetraktys*:<sup>6</sup>

---

vez que se ha iniciado la numeración. Estos números se relacionan con el espacio. El 1 corresponde al punto; el dos, a la línea; el tres, a la superficie; el cuatro, al volumen: “Los cuerpos materiales son una expresión del número 4, puesto que este número resulta, como un cuarto término, de tres clases de elementos constitutivos: puntos, líneas y superficies”.

<sup>4</sup> Frederick Copleston, “La sociedad Pitagórica”, en *Historia de la filosofía. Vol. 1. De la Grecia antigua al mundo Cristiano*, Barcelona, 2011, pp. 34-35.

<sup>5</sup> Filolao, en Armando Poratti *et al.* (eds.), *Los filósofos presocráticos. Vol. III*, Madrid, Gredos, 1985, p. 109.

<sup>6</sup> He elegido para comentar los poemas en los que aparecen con mayor claridad los números de la *Tetraktys*; por esta razón altero el orden en el que dichos poemas se recogen en la obra. En el quinto poema están mencionados los números; en el segundo poema hay que deducirlos de las palabras y los versos.

V

Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propensiones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.

¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.

A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en són de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.

Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco

El poema empieza aludiendo al número 2: “Grupo dicotiledón”; lo cual se refuerza con el verso cinco: “¡Grupo de los dos cotiledones!” El número 3 está aludido en los versos: “Oberturan /desde él petreles, propensiones de trinidad”. Los números 0 y 1 están directamente mencionados en la penúltima estrofa: “Y no deis 0, que callará tanto / hasta despertar y poner de pie al 1”. En efecto, el 0 es un círculo preñado.<sup>7</sup> La preñez está basada en una paradoja: el cero, que es la nada y el silencio, “callará tanto” que despertará y pondrá de pie al número 1.

<sup>7</sup> Pedro Granados, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, pp. 61-62.

En relación con el número 4, es necesario relacionar dos versos. El ámbito de lo biológico (“grupo dicotiledón” y “grupo de los dos cotiledones”) se relaciona directamente con lo amoroso y anatómico (“Los novios” y “Ah grupo bicardiaco”). Si sumamos lo biológico a lo amoroso tenemos el número 4. En resumen:  $0 + 1 + 2 + 3 + 4 = 10$ .

*Trilce* V apunta al infinito. Ya se mencionó que el número 10 significa un retorno a 0 y al 1. A su vez, todos los números que vienen después del 10 (11, 12, 13, 14) hasta el infinito son una derivación de las cifras primordiales de la *Tetraktys* pitagórica. La preñez del cero contagia a los demás números. Esta consideración permite entender un poco mejor los versos en los que Vallejo habla, en la primera estrofa, de “finales que comienzan” (1-10 = 11, 12, 13, 14). Y en la penúltima estrofa: “Pues no deis 1, que resonará al infinito”: en cuanto el número 1 se pone de pie, el impulso provoca la numeración hacia el infinito. Todo surge de la *Tetraktys* pitagórica.<sup>8</sup>

Otro poema de *Trilce* al que le subyacen los números pitagóricos es el número IV

#### IV

Rechinan dos carretas contra los martillos  
 hasta los lagrimales trifurcas,  
 cuando nunca las hicimos nada.  
 A aquella otra sí, desamada,  
 amargurada bajo túnel campero

<sup>8</sup> Asimismo, este verso de Vallejo pareciera aludir al pensamiento pitagórico en relación con lo par y lo impar: “Los elementos del número son lo par y lo impar; lo par es lo ilimitado, lo impar lo limitado; la unidad se compone de ambos (puesto que es a la vez par e impar); el número deriva de la unidad y, de los números, el cielo entero”. Aristóteles, “Los pitagóricos y su doctrina de los números”, en *Metafísica*, Libro I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, p. 131. El número 1 es la Unidad: par e impar; limitado e ilimitado.

por lo uno, y sobre duras áljidas  
pruebas espiritivas.

Tendime en són de tercera parte,  
mas la tarde —qué la bamos a hhazer—  
se anilla en mi cabeza, furiosamente  
a no querer dosificarse en madre. Son  
los anillos.  
Son los nupciales trópicos ya tascados.  
El alejarse, mejor que todo,  
rompe a Crisol.

Aquel no haber descolorado  
por nada. Lado al lado al destino y llora  
y llora. Toda la canción  
cuadrada en tres silencios.

Calor. Ovario. Casi transparencia.  
Háse llorado todo. Háse entero velado  
en plena izquierda.

El número 1 aparece mencionado en el sexto verso de la primera estrofa: “[...] por lo uno [...]”. En el primer verso del poema se menciona el número 2: “Rechinan dos carretas”. La presencia, la importancia y la frecuencia del número 3 son determinantes en este poema:

Aparece el tres en 1) *trifurcas*; 2) *tercera parte*; 3) *tres silencios*;  
4) las dos carretas del comienzo más la tercera (*desamada*) [...];  
5) el triple encabalgamiento de palabras (*trifurcas*: tres + trifurcado + trifurcas); 6) los tres versos de la última estrofa; 7) una síntesis poética compuesta por tres partes separadas por tres puntos (*Calor. Ovario*).

*Casi transparencia*), y, finalmente, 8) el empleo de tres palabras en cada una de las tres declaraciones finales.<sup>9</sup>

Además, los números 3 y 4 están mencionados en la tercera estrofa: “Toda la canción / cuadrada en tres silencios”. Intento una posible explicación de estos versos: la canción es el poema; la canción está cuadrada porque consta de cuatro estrofas; los tres silencios se refieren a los espacios en blanco que aparecen en la estrofa primera (“pruebas espiritivas”), segunda (“[...] a no querer dosificarse en madre. Son / los anillos”), y cuarta (“Háse llorado todo. Háse entero velado”). No se trata de espacios interestróficos, sino de espacios que se encuentran dentro de las estrofas mencionadas. Una vez más,  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$  remite a la *Tetraktys* pitagórica.

Al poema II de *Trilce* le subyace la *Tetraktys* pitagórica de manera sorprendente:

## II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.

Bomba aburrida del cuartel achica

tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.

Boca del claro día que conjuga

era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.

Piensa el presente guárdame para

mañana mañana mañana mañana.

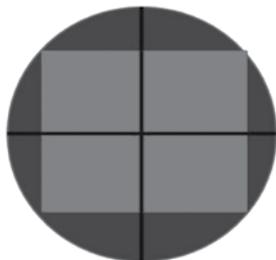
<sup>9</sup> Eduardo Neale-Silva, “Pitagorismo: Esencia e imagen”, en *César Vallejo en su fase trilce*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975, p. 246.

Nombre Nombre.  
 ¿Qué se llama cuanto nos heriza nos?  
 Se llama Lomismo que padece  
 nombre nombre nombre nombre.

A simple vista, sin leerlo, es el poema más regular y armónico de todo el libro; el patrón rítmico que lo rige se repite cuatro veces: un verso suelto y una estrofa de tres versos. Precisamente, el número 1 está aludido en el primer verso único: “Tiempo Tiempo”. El número 2 está aludido por las dos palabras que constituyen este verso. El número 3 está implícito en los tres versos de la segunda estrofa. El número 4 subyace a las expresiones que constituyen el último verso de dicha estrofa: “tiempo tiempo tiempo tiempo”. El mismo patrón rige al resto del poema.

En *Trilce* II aparece cuatro veces la *Tetraktys* pitagórica. La explicación es la siguiente: en el pensamiento pitagórico, los números se corresponden con las figuras geométricas. El “esquema” general de la manifestación que supone el número 4 se manifiesta también en forma geométrica: el círculo dividido en cuatro partes iguales por una cruz formada de dos diámetros perpendiculares. Justamente, esta figura expresa la relación entre el Cuaternario y el Denario, como se ilustra en la Figura 3:

**Figura 3**



La perfección y la armonía del número 10 de cada estrofa del poema se corresponden con la perfección y la armonía de la circunferencia; el cuatro de las cuatro estrofas corresponde al cuadrado; juntos forman lo que se conoce como la “circulatura del cuadrante” (cuando es la cruz en movimiento la que genera la circunferencia:  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ) o la “cuadratura del círculo” (cuando a partir de la circunferencia se construyen los diámetros:  $10 = 1 + 2 + 3 + 4$ ).

Regreso a la relación entre la poesía de César Vallejo y la pintura de Juan Gris para reafirmar la idea ya mencionada: en la obra de ambos artistas, lo más importante es lo subyacente en las obras de arte. Los poemas de *Trilce* se parecen al cuadro de Juan Gris *Frutero y periódico* (Figura 4). En este lienzo también podemos identificar los números de la *Tetraktys* pitagórica en relación con las figuras geométricas. En la pintura pueden distinguirse el punto como número 1, la figura de la botella al centro dividida en dos partes iguales (2), diversos triángulos (3), el cuadrado y marco de las demás las figuras (4). En dicha pintura de Juan Gris, pareciera que los elementos del espíritu (colores, figuras geométricas) estuvieran en el momento de parir a los objetos de la realidad: un fragmento de periódico, un fragmento de mesa de madera, un frutero. En el caso de *Trilce*, aparentemente lo más importante no es “lo que dicen los versos”, sino lo que está debajo de ellos. De manera análoga, en *Trilce* luce como si los números estuvieran en el momento de parir las palabras y sus posibles significados o niveles de sentido.

**Figura 4**  
**Frutero y periódico, Juan Gris**



*Trilce X* es un homenaje a la *Tetraktys* pitagórica. En este poema se menciona, por única vez, el número 10, y aparece el número 9 como múltiplo del 3. Número 1: “monodáctilo”; 2: “Dos quedan por lo menos todavía en pañales”; 3: “Y los tres meses de ausencia”; 4: hay dos alusiones, “mitrado [3] monodáctilo”  $[3+1=4]$  y “Cómo detrás desahucian juntas / de contrarios” [dos juntas de contrarios = 4]; 9: “Y los nueve de gestación”; 10: “[...] diez de dulce” y “Se remolca diez meses hacia la decena, / hacia otro más allá”. Ya indiqué arriba que el partir del número 1, así como llegar al número 10, implica regresar al 1 y al 0. En este poema, Vallejo alude al principio y al final de esta operación en el primer verso: “Prístina y última piedra de infundada / ventura”.

Asimismo, en *Trilce V* el poeta hizo alusión al final que vuelve al principio: “finales que comienzan”. No es casual que en el poema X aparezcan los versos más claros y contundentes de la importancia de los números en relación con el destino o el avatar del individuo:

Cómo el destino,  
mitrado monodáctilo, ríe.  
Cómo detrás desahucian juntas

de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo  
bajo la línea de todo avatar.

Según Neale-Silva, este poema demuestra que César Vallejo, aun cuando estaba entusiasmado con el pensamiento pitagórico, no veía “una armonía numérica” en el mundo: “El número era para él [Vallejo], un trasunto más de la transitoriedad del ser, la proliferación sin fin y el fundamento de la dualidad par-impar”.<sup>10</sup>

La presencia de los números pitagóricos en *Trilce* posee un carácter ambiguo y dialéctico. Por un lado, subyace como representante de la *Armonía* de manera innegable a algunos poemas del libro; por otro, dicha *Armonía* es cuestionada, puesta en crisis e ironizada para llegar finalmente al concepto de *armonía* como poética del libro.

En *Trilce* XXXVI hay un abierto e implacable cuestionamiento a la Armonía, ahí es donde mejor se revela lo dicho por Neale-Silva, en la primera estrofa prevalece el sentido de la negatividad. Si se trata de que dos entidades se ensarten por un ojo de aguja, en su intento simultáneo quedan enfrentadas; por tanto, “a las ganadas” termina siendo una pérdida de ambas entidades. En tanto, “el cuarto ángulo del círculo” casi queda amoniacado; es decir, mareado, disminuido (ya sabemos, por el comentario a *Trilce* II, que la circulatura del cuadrado o la cuadratura del círculo permiten admitir a un círculo con ángulos). Finalmente, el macho se continúa en hembra a partir de unos senos probables; y, precisamente, a partir “de cuanto no florece”.

En la segunda estrofa rige el sentido de la inminencia (“visperas inmortales”, “del paréntesis”). El símbolo es la Venus de Milo. Como carece de brazos: “manquea, pululando / extrañada en los brazos plenarios / de la existencia, / de esta existencia que

<sup>10</sup> Neale-Silva, *op. cit.*, p. 191.

todaviiza / perenne de imperfección”. Asimismo, se menciona un cercenado e increado brazo que se revuelve y trata de “encodarse”. Los dos brazos de la existencia imperfecta y este cercenado brazo que trata de encodarse, constituyen la inminencia del tercer brazo; en cuestión de números, del número tres.

En la tercera estrofa aparece en plenitud el cuestionamiento de la Armonía:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas  
 en la seguridad dupla de la Armonía.  
 Rehusad la simetría a buen seguro.  
 Intervenid en el conflicto  
 de puntas que se disputan  
 en la más torionda de las justas  
 el salto por el ojo de la aguja.

En esta estrofa se retoma la idea de la primera: las dos entidades en pugna por ensartarse por el ojo de una aguja son dos puntas que dan lugar a un conflicto, pues cada una de ellas lucha por ensartarse. En cuestión de números, el 1 se enfrenta con el 2. Por tanto, el último verso, “Ceded al nuevo impar / potente de orfandad”, remite al número 3. La Mónada como esencia y la Díada como facultad generadora se corresponden con el Ternario, el cual representa al mundo real, es decir, el Cuaternario.

El enfrentamiento de las dos puntas riñendo por saltar a través del ojo de la aguja, en *Trilce XXXVI*, remite directamente a “las juntas de contrarios” mencionada en *Trilce X* y a “todas las contras” mencionadas en *Trilce LIV*:

Forajido tormento, entra, sal  
 por un mismo forado cuadrangular.  
 Duda. El balance punza y punza  
 hasta las cachas.

A veces doyme contra todas contras,  
y por ratos soy el alto más negro de los ápices  
en la fatalidad de la Armonía.

En estos versos se cuestiona el número 4 (“forado cuadrangular”) y el número 2 (“doyme contra todas las contras”). En *Trilce* es constante el enfrentamiento de contrarios. Ello se debe a que el libro está basado en una perspectiva dialéctica. En una plática con su esposa Georgette, César Vallejo dice: “Pasamos a la dialéctica en general. Aludo a *Trilce* y su eje dialéctico de orden matemático -1 - 2 - 0- *Escalas*: o instrumento y conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su miseria o impotencia”.<sup>11</sup>

No obstante, la última estrofa de *Trilce* LIV apunta hacia un futuro en el que habrán de superarse estas situaciones contrarias (el “Forajido tormento” que entra y sale “por un mismo forado cuadrangular”): “Pero un día no podrás entrar / ni salir, con el puñado de tierra / que te echaré a los ojos, forajido!”

El enfrentamiento con el “forajido tormento” y la superación de esta idea tienen lugar en *Trilce* LXXVII:

### LXXVII

Graniza tánto, como para que yo recuerde  
y acreciente las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado

<sup>11</sup> César Vallejo, *Obras completas de César Vallejo*, vol. III, Barcelona, Laia, 1977, p. 90.

caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?  
Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

Aunque de manera un poco forzada, en este poema aparecen los números propios de la Armonía en relación con la *Tetraktys* pitagórica. El número 1 corresponde al sujeto lírico (“como para que yo recuerde”); el número 2 está implícito a propósito del arriba y el abajo (“hay siempre que subir ¡nunca bajar!”); el 3 se refiere a la temporalidad: presente (“graniza tanto”), pasado (“como para que yo recuerde”), futuro (“y acreciente las perlas”).<sup>12</sup> El número 4 aparece en la mención de los cuatro elementos de la naturaleza: aire (“tempestad”), tierra (“me enterrasen”), agua (“mojado en el agua”), fuego (“que surtiera de todos los fuegos”). Una vez más:  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ .

De esta lluvia, de esta tempestad, pueden resultar dos situaciones contrarias: 1) que la lluvia se seque y, en consecuencia, el sujeto lírico “quede con algún flanco seco” sin haber sido probado por ella “en las sequías de increíbles cuerdas vocales”; 2) que al sujeto

<sup>12</sup> No hay que olvidar que en *Trilce* II Vallejo escribe: “Era Era [...] Piensa el presente guárdame para / mañana mañana mañana mañana”. Además, en *Trilce* LXIV menciona: “las tres tardas dimensiones” del tiempo (“hoy, mañana y ayer”).

lirico le fuese dado “caer ahora para ella, o que me enterrasen / mojado en el agua / que surtiera de todos los fuegos”. En este caso, la crítica está de acuerdo con que la lluvia es símbolo de la inspiración o de la creación poética. Lo interesante es que ahora ya no se busca la *Armonía*, sino la *armonía*.

Para acceder a la armonía, con minúscula, es necesaria la reconciliación de los contrarios que rigen la dialéctica de *Trilce*. Dicha reconciliación se da por medio de la paradoja “hay siempre que subir ¡nunca bajar! / ¿No subimos acaso para abajo?” La paradoja remite a un aspecto de la poética de *Trilce* casi nunca mencionado por la crítica: el pensamiento hermético ocultista. A lo largo del libro aparecen varias alusiones a la alquimia (“Pristina y última piedra”, “los dos tomos de la Obra”, “áljidas pruebas espirituivas”, “rompe a Crisol”). En la Tradición Hermética, como pensamiento teórico que complementa el aspecto práctico de la alquimia, es importante la Tabla de la Esmeralda, en la cual se lee lo siguiente: “En verdad, ciertamente y sin duda: lo de abajo es igual a lo de arriba, y lo de arriba, igual a lo de abajo, para obrar los milagros de una cosa”.<sup>13</sup>

Como el pensamiento hermético se refiere a lo inefable, sólo puede accederse a esto último por medio de la paradoja: subir para abajo. En *Trilce* LXXVII hay otra paradoja hermética: “o que me enterrasen / mojado en el agua / que surtiera de todos los fuegos”. ¿Cómo se relacionan y se reconcilian el agua y el fuego? Por una parte, “Como redentor, el filósofo [alquimista] realiza el viaje al infierno. El fuego oculto constituye la oposición interior a la fría humedad del mar”;<sup>14</sup> por otra, “El caos es una masa confusa de la cual surge la piedra [filosofal] [...]. El agua hylica contiene un fuego elemental oculto”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Hermes Trismegisto, en Titus Burckhardt, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1976, p. 237.

<sup>14</sup> C. G. Jung, *Psicología y alquimia*, México, Tomo, 2002, p. 400.

<sup>15</sup> Ripley, en Jung, *op. cit.*, p. 283.

La paradoja hermética determina la poética y el ritmo en *Trilce* en relación con la “*armonía*”. El número de estrofas, el número de versos, los espacios en blanco, las repeticiones de palabras, así sean incoherentes, arbitrarias o con faltas de ortografía, sustituyen al número de sílabas y a los acentos rítmicos de la poesía tradicional. Al respecto, la observación de Julio Ortega es fundamental:

Ese movimiento del lenguaje entre fragmentos, ese contrapunto de espacios simétricos, analógicos y antitéticos, se desplaza como una exploratoria que presenta evidencias, coteja pruebas, ensaya hipótesis, deduce conclusiones. Ese proceso a veces incisivo y conclusivo como un teorema que se demuestra a sí mismo, es lo que sustrae la referencialidad como si prescindiese de lo obvio y buscase lo esencial; y siendo un movimiento incisivo, que literalmente corta y recorta dentro del lenguaje, como si salvara los puentes de las conexiones gramaticalmente estables y seguras, este ritmo revela la conciencia del poema, su lucidez dramática.<sup>16</sup>

*Trilce* es un rito de paso que va de la Armonía pitagórica a la armonía del caos del mundo y de la realidad. Todo rito de paso supone una superación de lo anterior y una perspectiva hacia el futuro. Para una tradición reciente (Heidegger), el lenguaje de la poesía es la casa del Ser; para Julio Ortega, *Trilce* está entre los pocos libros “que no se conforman con que el lenguaje sea la casa del ser. Este lenguaje es, más bien, la intemperie del ser, su nueva huella”;<sup>17</sup> según Saúl Yurkievich, en *Trilce*, “Vallejo experimenta por doquier la energía disolvente, la naturaleza separativa, disgregadora de la duración. La única evidencia, la única firmeza está al final del existir y es suprema negación, eterna oscuridad: la muerte”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Julio Ortega, “Introducción” a *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>18</sup> Saul Yurkievich, “César Vallejo”, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, EDHASA, 2002, p. 73.

Por mi parte, considero que la ironización y la destrucción de los elementos de la Armonía pitagórica para acceder a la armonía poética, permiten afirmar (en una sorprendente afinidad con el pensamiento de Lezama Lima) que se trata de un libro o de una poesía más bien para la resurrección por medio de la imagen poética, regida por la paradoja reconciliadora de los contrarios de la dialéctica. Es como si el poeta hubiera tenido que experimentar una muerte simbólica para finalmente renacer en el caos propio de la armonía poética. “La realidad aparece en *Trilce* como una diversa y compleja serie de contradicciones y paradojas y, además, como una modificación incesante que siempre sugiere el recommienzo, el inicio”.<sup>19</sup>

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que *Trilce* posee una estructura circular. En relación con *Trilce* I, el acto de la defecación ha sido señalado como su tema principal.<sup>20</sup> De igual manera, las correspondencias metafóricas o metonímicas entre la defecación y el alumbramiento son innegables.<sup>21</sup> La relación entre heces y oro es una polaridad simbólica, capaz de “Sumar la tensión de materia y palabra tanto como los extremos del cuerpo; y sobre esa ambivalencia parece construirse la serie de oposiciones de la armazón antitética [...] que subyace al libro”.<sup>22</sup>

En la alquimia se plantea la cuestión de que el elemento que da inicio al proceso alquímico podría estar en relación con lo más despreciable, como pueden ser las heces humanas por su relación con el color del oro. Esta es una forma de llegar a lo más valioso al partir de lo más despreciable, desde abajo. Como alquimista

<sup>19</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 126.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 44 y ss.

<sup>21</sup> André Coyné, en José Pascual Buxó, *Crítica y contracrítica en César Vallejo*, UNAM, 1982, p. 66.

<sup>22</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 46.

trabajando en su hornillo de atamor a partir de las “áljidas pruebas espiritivas”, el poeta trabaja y transforma el lenguaje poético, “sabiendo para abajo”, buscando lograr la armonía en relación con el caos y la imperfección del mundo, así como de la realidad.

El rito de paso que supone lo anterior está en íntima relación con el alma. En el pensamiento pitagórico era esencial la idea de la salvación del alma. Para el poeta peruano también es importante esta situación. En la primera versión de *Trilce* II, en la última estrofa decía: “¿Qué se llama cuanto hoy eriza el alma?”<sup>23</sup> En *Trilce*, César Vallejo experimenta la salvación de su alma ironizando y destruyendo la Armonía para afinar los pies en la armonía de la poesía. Desde esta perspectiva cobra pleno sentido la carta que el poeta peruano escribió a su amigo Atenor Orrego, a propósito de la publicación de *Trilce* y de la salvación de su alma (ánima):

[...] asumo toda la responsabilidad de su estética [...]. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística [...] ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!<sup>24</sup>

Y vaya que su ánima siguió viva o revivió. *Trilce* LXXVII es una poética y también es una profética. Una vez superado el umbral del rito de paso, en lugar de posar los pies en “la seguridad dupla de la Armonía” pitagórica, habrá de posarlos en el caos de la realidad del mundo de la armonía del lenguaje poético. Una vez cruzado el

<sup>23</sup> César Vallejo, *Bohemia: Arte, Letras, Frivolidades*, núm. 1, Lima, 15 de junio, 1921, p. 8.

<sup>24</sup> César Vallejo, en José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica, 1976, pp. 259-260.

umbral, ya vendrán después *Poemas humanos*, ya vendrá después *España, aparta de mí este cáliz*.

Por ahora: “Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando. Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano” (*Trilce I*).

### Referencias

- Aristóteles, “Los pitagóricos y su doctrina de los números”, en *Metafísica*, libro I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, pp. 130-134.
- Burckhardt, Titus, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.
- Copleston, Frederick, “La sociedad pitagórica”, en *Historia de la filosofía. Vol I. De la Grecia antigua al mundo cristiano*, Barcelona, Ariel, 2011, pp. 30-36.
- Coyné, André, “César Vallejo, vida y obra”, en *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, Madrid, Taurus, 1974.
- Darío, Rubén, “Palabras liminares” a *Prosas profanas y otros poemas*, en *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- González-Cobo, Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado, 2012.
- González Urbaneja, Pedro Miguel, *Pitágoras. El filósofo del número*, México, Nivola, 2007.
- Granados, Pedro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Ediciones Universitarias, 1988.
- Jung, C. G., *Psicología y alquimia*, México, Tomo, 2002.
- Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris, vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica, 1976.
- Neale-Silva, Eduardo, “Pitagorismo: esencia e imagen”, en *César Vallejo en su fase trléica*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975, pp. 507-529.
- Pascual Buxó, José, *César Vallejo: Crítica y contra crítica*, México, UNAM, 1982.
- Poratti, Armando *et al.* (eds.), *Los filósofos presocráticos. Vol. III*, Madrid, Gredos, 1985.
- Schuré, Eduardo, “Pitágoras”, en *Los grandes iniciados*, México, Tomo, 2006, pp. 247-352.
- Sucre, Guillermo, “Vallejo: inocencia y utopía”, en *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, pp. 113-139.
- Vallejo, César, *Trilce*, edición crítica de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Crónicas de poeta*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1996.
- , “Del Carnet de 1936/37 (¿1938?)”, en *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional. Obras completas de César Vallejo, vol. 3*. Seguido de *Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, por Georgette de Vallejo, Barcelona, Laia, 1977.
- , “Trilce II”, *Bohemia: Arte, Letras, Frivolidades*, núm. 1, Lima, 15 de junio, 1921, p. 8.
- Yurkiévich, Saúl, “César Vallejo”, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, EDHASA, 2002, pp. 18-73.

## VALLEJO: CONTRAPOSICIONES DIALÉCTICAS, ESTRUCTURACIONES, RUPTURAS E INTENSIDAD EMOCIONAL

*Eduardo Huarag Álvarez\**

### **Los planteamientos conceptuales de poética**

LOS ESTUDIOS REALIZADOS POR BALLÓN Y FERRARI coinciden en la importancia que Vallejo le otorgó a la estructuración de un poema, acto de creación donde se pone en práctica todo un proceso de elegir y descartar de palabras, y entonces el texto final exprese lo que el escritor quiere decir. Según Ballón, se trataría de una modalidad de barroco, pues la creación asume la poética como “irregularidad extraña”, supuestamente apartado del código verbal institucionalizado. De hecho, también Jakobson entiende la función poética del lenguaje como una expresión que se caracteriza por alejarse de la comunicación formal y habitual, en el cual predomina la estética de la expresión.

\* Pontificia Universidad Católica del Perú.

Podemos agregar a ello que la poesía es concebida, entonces, como una ruptura de las posibilidades de significación de un término. Vallejo asume su función de creador en la búsqueda de significaciones verbales capaces de transmitir un estado emocional. La obra es entendida como un campo donde la voz del escritor condensa y la frase, así como el poema, se guían por una intuición emocional. Ballón menciona una discusión con Huidobro en la que Vallejo le dice: “[...] mi querido Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad, es decir, ‘el punto de vista vital’”.<sup>1</sup>

Vallejo no niega la intervención de la inteligencia, pero considera la intuición emocional como el elemento primordial, la inspiración del acto creativo. Por eso rechaza la creación como modo de producción institucionalizada. Para Vallejo, prevalece el compromiso vital y el distanciamiento contra toda forma de ideología o parámetros que condicionen la obra literaria.

En realidad, si uno observa con detalle, Vallejo en su acto de creación recurre a un proceso conocido como despragmatización, una búsqueda incesante de las palabras para expresar el mensaje, el estado emocional, las contradicciones de la vida humana, los absurdos de la sociedad. Al respecto, es interesante conocer el facsímil de algunos de sus poemas mecanografiados y todas las anotaciones que hacía sobre el poema. No son pocos los casos donde nos queda la impresión de que el poema resultante es, en realidad, un nuevo poema, una versión distinta del original. ¿Cómo se ha llegado a ello? A través de un proceso de selección, de descarte, de sustitución, de repetición, de derivaciones, etcétera.

El poeta traduce sus emociones en palabras, pero de una manera que ese mensaje verbalizado tenga el mismo efecto de la circuns-

<sup>1</sup> César Vallejo, citado por Enrique Ballón Aguirre en “Prólogo” a *Obra poética completa*, de César Vallejo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. XXXI.

tancia emocional. Por tal motivo, las palabras son sometidas a una “modificación”, una “variación” en el sentido que habitualmente se le utiliza en la función instrumental. En la poesía de Vallejo, esas palabras de la cotidianeidad adquieren un nuevo sentido, el adherido por Vallejo, aquel propio de esa estructura en el constructo creado por el autor.

Vallejo explora todas las modalidades de “ruptura” de léxico y de sentido. Quizá se podría hablar de una ruptura morfológica (cuando se trata del uso de un léxico distinto), una ruptura sintáctica (Vallejo supone, algunas veces, una sugerencia que se completa en el imaginario del lector) y una ruptura semántica (a la cual finalmente conduce todo el constructo sugerido en el poema), donde incluye los significados sugeridos en los derivados o variaciones léxicas.

En Vallejo es necesario advertir que la búsqueda de estructuras poéticas (por ejemplo, *Poemas humanos* es un “laboratorio” donde encontramos una diversidad de propuestas de estructuras poéticas) no responde al simple afán del goce verbal, de la satisfacción por el ingenio en el manejo del lenguaje. En cada poema, Vallejo no deja de innovar en lo verbal y sin descuidar la fuerza e intensidad emocional. Tal vez nadie como Vallejo para conseguir que cada poema sea una arquitectura creativa, casi independiente del poema siguiente y, en cada caso, los versos sean parte de una comunicación al tanto de la explosión emocional.

Después de la lectura de sus poemas, algo se resquebraja en el lector, la persona no será la misma luego del remezón de conciencia que recibió con Vallejo. Y eso lo consigue por la modalidad escogida, porque ésta adhiere un tono de autenticidad. Es como mostrar la herida abierta, la herida existencial presente en todos los humanos. El poeta los hace partícipes de sus reflexiones, de sus atascos emocionales. ¿Por qué tanta angustia? Sin poder darles una explicación. ¿Es la época? ¿Es la fatalidad? ¿Es el destino? Es todo y es nada a la vez.

Otro principio en el que se basa la poetización, especialmente la de Vallejo, es la propuesta de una estructura verbal, un *constructo* hecho para formar *campos semánticos*. El contacto de una palabra con otra crea una cercanía semántica. Vallejo la emplea con frecuencia como modalidad expresiva, pero sin abandonar su motivación primordial; es decir, el afán de transmitir una reflexión vinculada a una experiencia emocional, de hacernos partícipes –por un momento, al menos– de una inquietud que compromete la existencia humana. Su arte consiste, entonces, en la elección de los paradigmas; en el caso del poema, se refiere a la palabra dentro del constructo.

El lector, naturalmente, tiene una participación decisiva en el desciframiento del sentido del poema. Él va a leer y estar en contacto con el sentido del léxico, del paradigma. Un paradigma en asociación con otros, en aras de formular un enunciado sintáctico que, por la misma condensación de la expresión, es un mensaje abierto al desciframiento. Estamos ante un campo semántico, campo de significaciones convergentes en la conciencia del lector quien, en último caso, articula el sentido propuesto por el creador.

Podemos advertir una especie de articulación dialéctica en los poemas de Vallejo. Suele contraponer, en su expresión, los conceptos de vida/muerte, individual/colectivo, etcétera. Ahora, lo interesante es que el poeta no se queda en la simple contraposición. Vallejo se interroga, muchas veces, sobre lo absurdo de tales oposiciones y la imposibilidad de negarlas, es parte de la existencia humana. No es posible gozar de la vida sin ser consciente de su finitud, de la muerte.

La angustia del hombre está alrededor de esas contraposiciones inevitables, parte de la naturaleza del hombre. Como dice Américo Ferrari:

[...] la obsesión de una contradicción irresoluble e inexplicable en el seno de la realidad, determinará en el poeta una elaboración particular

del lenguaje. No podemos no tomarlo en cuenta en el umbral de un análisis de la escritura poética de Vallejo; el estudio de la evolución de las formas poéticas y de la sintaxis no adquiere su verdadera importancia sino en la perspectiva del sentido que tiene el mundo en el espíritu del poeta, del sentido que el poeta confiere al mundo al escribir. Pero las palabras y la organización de las palabras en el poema, las estructuras sintácticas, toda la construcción escrita en fin, revelan por sí mismas un universo dinámico hecho de busca y de rechazos, de equilibrio y de tensiones.<sup>2</sup>

Y de esa lucha interior, de esa búsqueda, de esas contradicciones inexplicables, surge la palabra precisa: *le mot just*. El poema sale de un laboratorio donde el poeta pugna por encontrar la expresión idónea para representar el sentido. Pero aquí nos encontramos con otro aspecto importante. No se trata de un trabajo frío de elección de paradigmas (palabras). El poeta es consciente de que, anterior a esas palabras, subyace en él una vivencia, una emoción bravía, una angustia visceral. Sin embargo, a pesar de lo real de la vivencia, no tiene valor artístico por sí misma. Siguiendo a Heidegger, podemos decir que mientras esa emoción no encuentre su expresión en la palabra (o en el caso de la pintura, la expresión pictórica), dicha obra no será arte, ni siquiera propuesta de arte. La conjunción es indispensable.

Según Heidegger, el artista tiene esa condición a partir del arte creado, lo es en tanto haya una obra que le otorgue tal calificación. El artista establece una lucha permanente en su expresión. Una mala elección, un golpe mal dado al martillar la piedra puede desvirtuar la obra y lograr que no sea lo esperado. Por tanto, la condición de escritor del hombre se decide en cada acto de creación. Al respecto, Heidegger dice:

<sup>2</sup> A. Ferrari, *El universo poético de César Vallejo*, Venezuela, Monte Ávila, 1972, pp. 192-193.

El artista es el origen de la obra de arte. La obra es el origen del artista. Ninguna es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, ya que artista y obra son cada uno en sí mismo y en su referencia mutua mediante un tercero que sin duda es lo primero, a saber, aquello de donde el artista y la obra tienen su nombre: mediante el arte.<sup>3</sup>

Heidegger, al comentar la obra de Van Gogh, señala que el arte no es el objeto como tal, pues en términos referenciales vemos sólo un par de botas de campesino. Pero las botas no se presentan para ser apreciadas por su útil práctico ni son parte de una propaganda para animar la compra de tal objeto utilitario. La obra nos remite “a otra cosa”, la obra tiene otro sentido; dicho de otro modo, un segundo sentido subyace en la figura representada. La obra que vemos es símbolo, sugiere un sentido no explícito. Para Heidegger, ese par de botas de Van Gogh tiene la capacidad de remitir significados trascendentes. Por eso dice:

En torno a ese par de zapatos de campesino nada hay para lo cual sirvan ni con vistas a qué se hicieron: sólo hay un espacio indeterminado, Ni siquiera terrones de la gleba o fango del camino rural, lo cual por lo menos podría indicar para qué se utilizan. Un par de zapatos de campesino y nada más. Y sin embargo [...]

Por la oscura apertura del interior del zapato se avizora lo fatigado de los pasos del trabajo. En la burda pesadez del zapato se ha estancado la tenacidad de la lenta marcha por los surcos que se extienden a lo lejos y todos iguales del campo azotado por un rudo viento. Sobre la piel está lo húmedo y hastiado del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad de los senderuelos al caer el día. En el zapato vibra el apagado llamamiento de la tierra, su silencioso regalo del grano

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 11.

maduro y para ella su inexplicable fracaso en los áridos yermos del campo invernal.<sup>4</sup>

Esta noción de arte, es decir, la capacidad de la obra para remitirnos significaciones, la obra como *opera aperta* que abre significaciones, también lo encontraremos en la obra poética de Vallejo. El poeta no agota un tema. Sus versos enumeran palabras remitentes a sentidos, pero rara vez Vallejo hace afirmaciones categóricas. Presenta complejas y ásperas propuestas que el lector deberá procesar, descifrar y, sobre todo, percibir. Por tanto, estamos ante una complicada realidad donde la palabra va ligada a una técnica de metaforizar, de hacerla expresiva; y, a la vez, ante una meditación, heraldo de una circunstancia emocional. Ni uno ni lo otro funcionan por separado, ambos conjugan bajo la atenta premisa de la función artística, tampoco concebida como un ente abstracto, un modelo o canon invariable o inamovible.

Para Vallejo no hay palabras imposibles de metaforizar o de presentarlas en su constructo. En eso se diferencia de los modernistas obsesionados con la expresión de palabras eufónicas, que de por sí puedan ser poetizadas. Vallejo rompe con esa concepción, con ese paradigma, dice:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>5</sup> César Vallejo, "El arte y la revolución", en *Vallejo: Obras completas*, Lima, Mosca Azul, 1970, p. 62.

Como se puede apreciar, la noción poética de Vallejo coincide con la noción de *poiesis* de Aristóteles. Según el griego, la obra de arte es un todo donde nada falta ni nada sobra. La modificación de una sola palabra o de una secuencia en la obra dramática implicaría que la obra dejara de ser lo que es, pues su posible configuración como arte se vería perjudicada. De allí la batalla de Vallejo con las palabras; es decir, para encontrar la palabra precisa, aquella justa a la intención de comunicar su reflexión y estado emocional, eso que Vallejo entiende como la expresión del “sentido vital” del artista.

### **Sobre la poesía, la ética, los fines políticos y la libertad del artista**

No menos importantes son los principios éticos ligados al quehacer del artista. Ya lo había precisado Vallejo en 1928 cuando dijo:

[...] en mi calidad de artista no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño que, aun respaldándose de la mejor buena intención, somete mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política [...]. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas.<sup>6</sup>

Por entonces, Vallejo ya tenía una clara simpatía por el socialismo marxista. Sabedor de ciertas tendencias, las cuales consideraban la obra literaria al servicio de los partidos políticos, Vallejo dejó en

<sup>6</sup> César Vallejo, en *Revista Mundial*, núm. 432, pp. 59-61, Lima, 21 de setiembre de 1928, citado por Enrique Ballón en el prólogo de *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

claro que la literatura no puede someterse a la actividad panfletaria ni a planteamientos doctrinarios o planes y estrategias. Esos años fueron de efervescencia social, en un estado de crisis ante el capitalismo, muchos se adhirieron al movimiento socialista. En Europa, el marxismo ya tenía cierto arraigo desde finales del siglo XIX. Se aspiraba a una verdadera transformación de las estructuras sociales y a la construcción de una sociedad igualitaria (una expectativa quizá utópica), fundamentalmente justa para las grandes mayorías. Y es que la democracia había beneficiado fundamentalmente a los grupos de poder, haciendo más ricos a los ricos y más pobres a los pobres.

La obra de arte, en sí misma, tiene una noción de poética. La originalidad, la expresividad, el sentido del mensaje, todo se conjuga en el verso, en la metaforización que propone el artista. Una vez que se concluye la obra de arte, el poema, en cierto modo tiene una existencia independiente del creador. Por eso Vallejo señala que ni siquiera el autor del poema puede saber “los alcances políticos” del poema compuesto, incluso la opinión del poeta sólo es la de un lector que quiere dar sentido al poema leído. Por eso, Vallejo dice: “[...] en el verdadero artista, las opiniones políticas importan poco. Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él propone y las fórmulas especiales que recomienda”.<sup>7</sup>

Donde mejor expone Vallejo su poética, esa noción de estética que supone un acto de libertad y de búsqueda para apartarse del uso verbal –institucional–, es cuando hace un comentario acerca de la gramática. El poeta trabaja con la palabra, pero sobre todo reestructura, modifica, incluso crea nuevas expresiones. En ese proceso de resemantización, el poeta se aleja del lenguaje cotidiano, de los clichés. Como diría Heidegger, el artista es artista en cuanto

<sup>7</sup> César Vallejo, “El arte y la revolución”, *op. cit.*, p. 35.

se aparta de la instrumentalidad, de la opacidad de la cosa. La cosa es indispensable como referente, pero a partir de ello, el verdadero artista propone un mensaje simbólico, metaforizado, crea un “mundo” en el sentido que tiene esta palabra para Heidegger.

Vallejo, artista excepcional, explora en lo verbal para llegar a la esencia del sentido, a la significación luego expresada de manera condensada. Una condensación que se muestra como sugerencia a la mirada del lector quien, a su vez, abrirá el universo de significaciones desde la palabra condensada del poema. Por eso, Vallejo es categórico:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible. Su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos.<sup>8</sup>

El creador es libre ante lo verbal. Coseriu define precisamente al aspecto del sistema de lenguaje como sistema de posibilidades, se trata de no salirse del sistema porque entonces estamos ante otro idioma. Sin embargo, es necesario señalar que, en muchos casos, el poeta bordea los límites de lo no-legible. Como está trabajando en el ámbito de la sugerencia, deja significaciones que el lector deberá descifrar. Junto al fin estético, está de por medio su naturaleza de mensaje emocional, trascendente. Entonces podemos hablar, incluso, de niveles de desciframiento del mensaje: desde un nivel básico de comprensión, hasta la posible interpretación de la significación última. Usualmente la obra, que suele metaforizar, se abrirá como diáspora por la plurisignificatividad.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 64.

## **La poetización y la dialéctica de las contraposiciones en *Poemas en prosa* y *Poemas humanos***

Como corpus de análisis, nos centraremos en algunos poemas de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*. Nos interesa mostrar cómo, para Vallejo, adquiere especial relevancia aquella búsqueda de contrarios, de dicotomías conceptuales antagónicas sobre las cuales sustenta parte de su poetización. El arte está en cómo elige a los antagónicos conceptuales, cómo se metaforiza con ellos, se condensa un significado para que manteniendo un determinado sentido (o sugiriendo una significación), el poema despierte interés por su discurso mientras se conjuga con la experiencia emocional que, por último, llega al punto de partida y al punto de llegada en el lector.

Las variantes serán diversas. Nos dedicaremos a destacar los casos más relevantes. Es importante señalar que en ese proceso de configuración de las contraposiciones dialécticas, el escritor va definiendo la originalidad de su poética. En Vallejo, por lo general, no se trata de testimonios individuales agotados en la individualidad del creador. Vallejo invita a la reflexión a través de lo estético verbal. Busca explicaciones a los hechos absurdos, como esa dicotomía vida-muerte, dejando muchas interrogantes. En medio de todo, la arquitectura verbal se muestra en un constructo donde se conjugan la meditación por comunicar, la circunstancia vivencial, emotiva, así como lo estético-verbal.

Entre el poema escrito con la norma establecida para la versificación y el poema en prosa hay una diferencia que especificar. En la poesía, la palabra y la significación condensan más y se tiende a la necesaria metaforización. La prosa poética, por el contrario, le permite al escritor una expansión mayor en el enunciado y puede optar por un tono y un discurso más argumental. Esto sucede con “Voy a hablar de la esperanza” y “Hallazgo de la vida”, aunque también son reflexiones expositivas en “Existe un mutilado” y “No

vive ya nadie”. Lo importante en Vallejo es que en ningún momento deja de metaforizar y de concebir el poema (ni siquiera el poema en prosa) como una estructura, una obra basada en un constructo arquitectónico. Vallejo no cae en lo estrictamente narrativo, siempre tiene presente la visión de conjunto del poema. Por eso sus anotaciones simétricas logran enlazar una estrofa con la otra.

En el poema “Voy a hablar de la esperanza”, Vallejo reflexiona sobre el dolor, naturalmente existen otros versos donde el poeta reitera su inquietud por la naturaleza del dolor. ¿Qué aspecto del dolor comenta Vallejo en este poema? El autor enumera diferentes posibilidades de relacionar el dolor y empieza por advertir que no se trata de un dolor individual, personal: “Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera”.<sup>9</sup>

A contracorriente de muchos escritores que hablan de sus conflictos emocionales, personales o individuales, Vallejo se anticipa en ubicar el tema del dolor como algo más allá de su circunstancia individual o de su condición de artista. Se trataría, entonces, de un dolor como instancia existencial, metafísica, que arremete contra los humanos, pero inasible y de difícil explicación. Vallejo recurre a la negación de las posibilidades de afectación: “Si no me llamara César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría”.<sup>10</sup>

Nótese, y esto es importante, que Vallejo ha procedido con base en construcciones *frásicas* de oposición. Compárese este párrafo con el anterior, se trata de un juego dialéctico de oposición de contrarios sin más, pero que particularizan al dolor como algo por

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>10</sup> *Idem.*

encima de las circunstancias y la cotidianeidad. Por eso agrega aquello de: “Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente”.<sup>11</sup>

En el segundo párrafo, manifiesta que se trataría de un dolor “sin explicaciones”. Y esto porque, habitualmente, en nuestro modo de explicar los hechos, recurrimos a la causalidad. Pero, en este caso: “[...] no tuvo ya causa ni carece de causa”.<sup>12</sup> Luego agrega: “Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa”.<sup>13</sup>

Lo importante de este segundo párrafo de interrogantes y conjeturas acerca del origen o la naturaleza del dolor, es su cierre: “Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente”.<sup>14</sup>

Ahora bien, tal afirmación está en oposición dialéctica de contrarios. Se contraponen: “desde más abajo” vs. “desde más arriba”, en diferentes momentos del poema. Se trata, pues, de una concepción dialéctica en la construcción del poema, donde los párrafos están articulados dentro de una idea de estructura.

En el tercer párrafo establece otra contraposición: el dolor del escritor vs. el dolor del hambriento. Aquí la idea es que el dolor del hambriento es más hondo y más grave, en comparación con el del escritor. El dolor del hombre no tiene comparaciones. Incluso cuando el escritor muriera, dice: “[...] saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos”.<sup>15</sup>

En el párrafo final, Vallejo sigue con las contraposiciones, al señalar la negación de la complementariedad de contrarios. Padres e hijos son categorías sémicas, distintas, pero con vínculo dialéctico. Y cuando Vallejo mira hacia el dolor, anota que ese dolor visceral, existencial “no es padre, ni es hijo”. Luego sigue con

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 116.

las contraposiciones: “Le falta espalda para anochecer”, “le falta pecho para amanecer.”

Como no hay solución dialéctica, el poeta culmina diciendo: “Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente”. Se trata, pues, de un dolor que está más allá del entendimiento, de las categorías habituales de la actividad cognoscitiva. Quizá es un lugar emocional que por eso mismo no tiene explicación racional. Es un dolor que está cerca y a la vez lejos del entendimiento.

En el poema “Hallazgo de la vida”, nos encontramos nuevamente ante una dicotomía: vida vs. muerte. Aunque los seis párrafos que componen el poema en prosa apenas mencionan la palabra opuesta a la vida, todo el poema adquiere significación sólo en la línea final del texto cuando dice: “¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte”.<sup>16</sup>

Sólo así se puede entender ese otro aspecto mencionado en la primera parte de este ensayo, al explorar la poética de Vallejo: en cada poema estamos ante un tema, un mensaje, un testimonio o una constatación que se trasmite como explosión emocional.

Los poemas de Vallejo, manejados con la dialéctica de los contrarios, no caen en la fría reflexión conceptual. Cada discurso, conjugación de palabras en versos o párrafos oracionales articuladas con una clara noción estético-literaria, no deja de convertirse (en el plano de la significación y semántica) en un mensaje emocionalmente intenso.

Existe una similitud de planteamiento temático entre “Hallazgo de la vida” y las palabras de otros de sus memorables versos:

Me gusta la vida enormemente  
pero, desde luego,

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 117.

con mi muerte querida y mi café  
y viendo los castaños frondosos de París.<sup>17</sup>

Su afán por comunicar su estado emocional adoptó un tono de invocación, por eso empieza con el vocativo: “¡Señores!”.<sup>18</sup> Transcribo el primer párrafo, aquí se muestra la actitud dialógica del poeta, al testimoniar su hallazgo de la vida y el impacto emocional que ello supone:

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas.<sup>19</sup>

Por otro lado, es necesario resaltar el enlace establecido con la repetición de frases o palabras. En la primera línea se dice: “Hoy es *la primera vez* que me doy cuenta [...]”.<sup>20</sup> Y en la última línea de ese párrafo, se vuelve a repetir la frase que hemos puesto en cursiva: “[...] que hoy, por *la primera vez*, me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas”.<sup>21</sup> Este encadenamiento no se agota en el primer párrafo, veamos algunas líneas del segundo párrafo: “Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes *no sentí* la presencia de la vida. *No la he sentido nunca. Miente* quien diga que la *he sentido*. *Miente* y su mentira me hiera a tal punto que me haría desgraciado”.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Idem.*

Obsérvese también que en la segunda oración se repite la frase “presencia de la vida”, mencionada en el primer párrafo, al decir: “me doy cuenta de la presencia de la vida”. Con ello, el segundo párrafo queda enlazado con el primero. Además, hay léxicos reiterados para no dejar lugar a duda alguna: “antes no *sentí* / No la he *sentido* nunca / quien diga que la he *sentido*”.

El poema nos deja en claro que estamos ante el hallazgo de la vida, y eso es como un nacimiento reciente, como si de pronto nos asomáramos al mundo a reconocer su paisaje, su atmósfera: “*Nunca sino ahora*, ha habido vida. *Nunca, sino ahora*, han pasado gentes. *Nunca, sino ahora*, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte”.<sup>23</sup>

Entonces, es como si nos incorporáramos al universo vital, obsérvese, además, los elementos vida, gentes, casas, avenidas. Después, otros elementos se van incorporando a ese espacio donde habita el poeta. Un escenario de elementos, los cuales significan modernidad, pero también sensaciones ligadas a elementos religiosos como el *Sacré-Coeur*, elementos de la vida cotidiana para llegar a ese espacio casi infinito que, acaso, nos lleva al trasmundo:

Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino ahora, avancé paralelamente a la primavera, diciéndola: “Si la muerte hubiera sido otra...” Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas del *Sacré-Coeur*. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.<sup>24</sup>

En el párrafo hay una frase desconcertante. Es el momento cuando admite que avanzó a la primavera diciéndola: “Si la muerte hubiera

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 117.

sido otra [...]”.<sup>25</sup> ¿Cómo entender ese lamento? ¿Está el poeta al filo de la muerte y por eso toda esa reflexión de haber constatado el valor de la vida? ¿Hacia dónde conduce esa constatación de una puerta, luego otra y las distancias?

Después de toda la explicación sobre las diferentes formas de expresión del poeta acerca del hallazgo de la vida, ahora tiene más sentido aquel párrafo final donde nos dice: “¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte”.<sup>26</sup>

Un cierre en dicotomía inevitable. Vida querida sin dejar de lado la muerte. Vida, luz de epifanía que se eleva como negación de la muerte. Vida que sólo se valora en su hondura porque existe la muerte, la negación de todo.

En el poema “Existe un mutilado” volvemos a la organización poético-verbal con base en contraposiciones que, semánticamente, aluden a un sinsentido de los hechos de la realidad. Pero esa paradoja tiene el propósito de invitarnos a una mirada distinta de la realidad circundante. No describe la realidad, construye su argumentación. La reacción inevitable del lector será: ¿pero cómo puede ser esto? Haciendo una comparación con la expresión pictórica, esto sucede cuando estamos ante un cuadro de Magritte, quien organiza su composición visual precisamente para que “afecte” nuestro modo habitual de percepción.

Magritte, en algunos de sus cuadros, nos presenta el paisaje a través de la ventana y a un lado el lienzo, donde el artista estaba captando la imagen de la realidad. Magritte nos presenta una continuidad entre el referente real y lo presente en el lienzo, lo cual sorprende al espectador, pues no sabe la función real de la pintura. El cuadro es un texto dentro del cual hay otro texto: el lienzo del pintor quien se esforzaba por captar la imagen de la realidad. Veamos lo que dice Vallejo:

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Idem.*

Existe un mutilado, no de un combate sino de un abrazo, no de la guerra sino de la paz. Perdió el rostro en el amor y no en el odio. Lo perdió en el curso normal de la vida y no en un accidente. Lo perdió en el orden de la naturaleza y no en el desorden de los hombres.<sup>27</sup>

Nótese que las contraposiciones no sólo destacan lo absurdo del hecho (el mutilado), sino también la manera como el poeta plantea una ruptura (las famosas rupturas, en este caso, semántico-conceptuales) en relación con la frase habitual. El poeta se aparta del cliché, del uso institucional, del sentido habitual. Decir que se trata de un mutilado en combate no nos llamaría la atención como decir que es un “mutilado de la paz”. Así pues, sus contraposiciones son:

Mutilado de un abrazo [vs.] mutilado en el combate  
 Mutilado en la paz [vs.] mutilado en la guerra  
 Pérdida del rostro en el amor [vs.] Pérdida del rostro en el odio  
 Pérdida en el curso normal de la vida [vs.] Pérdida en un accidente  
 Pérdida en el orden de la naturaleza [vs.] Pérdida en el desorden de los hombres.

Vallejo se había establecido en Francia después de la Primera Guerra Mundial, el personaje del que habla es el coronel Piccot, presidente de *Les Gueules Cassées* y lleva la boca comida por la pólvora de 1914.

La imagen descrita es patética, indudablemente conmovedora. Esto se acentúa por las contraposiciones:

Rostro muerto / sobre / tronco vivo.  
 Rostro yerto / pegado con clavos / a la cabeza viva.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 119.

La contraposición también comprende la forma en la que el hombre mutilado se manifiesta en su ser en su relación con los demás. Por eso se dice:

Los impulsos de su ser profundo se expresan/ [vs.] / retroceden del rostro y la respiración  
 en el pecho, por los hombros, por el cabello,/ y el olfato, la vista, el oído, la palabra,  
 por las costillas, por los brazos y las piernas y  
 los pies.

Nótese la amplitud de la afectación. El mutilado no cumple sus funciones normalmente, por eso retrocede en el uso y la expresión de los órganos habituales. Su naturaleza mutilada sólo puede expresarse en aquello que no son órganos: con el cabello, las costillas, las piernas o los pies.

El hombre mutilado es el símbolo de los efectos de la guerra, no se habla sólo del caso del coronel Piccot. Vallejo ha tomado al coronel como símbolo para hablar de todos los mutilados de la guerra con “el aire inmortal e inmemorial”, pero lejos de darnos una imagen lamentable y patética, Vallejo lo enaltece al señalar que, a despecho de su desgracia, el mutilado se mantiene como ser vivo. Agregamos el “sin embargo” para que se entienda la contraposición:

Mutilado del rostro / [sin embargo] / nada le hace falta  
 No tiene ojos / [sin embargo] / ve y llora.  
 No tiene narices / [sin embargo] / huele y respira.  
 No tiene oídos / [sin embargo] / escucha.  
 No tiene boca / [sin embargo] / habla y sonrío.  
 No tiene frente / [sin embargo] / piensa y se asume en sí mismo.  
 No tiene mentón / [sin embargo] / quiere y subsiste.

Finalmente, el poema es la presentación simbólica de todos los mutilados de la guerra, de cualquier guerra. Para el cierre de su reflexión, Vallejo recurre a las imprecaciones a Jesús, como lo hizo antes en *Los heraldos negros*. Señala que, en su entender, Jesús actuó sobre hombres con ojos y no veían, orejas y no oían. En otras palabras, tenían órganos y les faltaba la función. En el caso de los mutilados, la falla es el órgano en sí. Un mutilado quien, pese a la afectación de los ojos, “ve” y, sin tener orejas, “oye”; ello no supone una respuesta física ni objetiva, sino una respuesta emocional, trascendente.

En el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”, Vallejo hace un serio cuestionamiento a un modo de entender la literatura, el arte y la vida misma; es decir, el quehacer intelectual en contraposición a la realidad lacerante. Vallejo recurre a las contraposiciones para preguntarse si es ético hablar del yo profundo o el doble de los humanos, cuando hay innumerables casos que exigen una postura, una respuesta, una acción concreta.

Vallejo es contrario a conjeturas sobre el subconsciente, cuando los hombres de pobreza extrema apenas tienen para comer un pan. Entonces, a los intelectuales de la época les interesa el hombre en abstracto, en su dimensión individual y complejidad psíquica; mientras que a Vallejo le interesa el ser social, las condiciones en las cuales viven los desposeídos. Vallejo y su modo de plantear las preguntas obligan al lector a cuestionarse sobre una situación lacerante, pues difícilmente el lector se mantendrá indiferente ante los aspectos que revela Vallejo. Veamos las contraposiciones:

Inquietud individual / problemas del subconsciente [vs.] Escenario social/ realidad de los desposeídos.

Un hombre pasa con un pan al hombro/ [vs.] /¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo/ [vs.] /¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano/ [vs.] / ¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño/ [vs.] / ¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre/ [vs.] / ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango, huesos, cáscaras/ [vs.] / ¿Cómo escribir, después del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza/ [vs.] / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente/ [vs.] / ¿Hablar después de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance/ [vs.] / ¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con un pie a la espalda/ [vs.] / ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando / [vs.] / ¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina / [vs.] / ¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos/ [vs.] / ¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?<sup>28</sup>

Obsérvese que la estructura binaria es semejante en todos los casos. No varía el modo de expresión ni la intención de estar interrogando, sólo cambian los referentes, los personajes de la escena. Alude, así, al hombre miserable, al abandonado, al demente, al inválido, a quienes buscan algo de comer en los desechos. Frente a ellos, se interroga si acaso cabe hacer reflexiones psicoanalíticas o leer poemas surrealistas.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

A Vallejo le urge la circunstancia, por eso su inquietud y preocupación. De paso, cuestiona también a los personajes de la sociedad que falsean balances o roban al cliente. La frase final es abiertamente conmovedora. Con ello, Vallejo se ha desenvuelto mediante esa articulación de opuestos dialécticos pero, a la vez, no ha dejado de ubicar la poética en los marcos de una experiencia emocional.

Esta modalidad de estructuración poética por oposiciones de contrarios dialécticos tendrá su expresión más clara en el poema “Yuntas”, donde además, como se podrá apreciar, la versificación obliga al poeta a condensar la significación. La palabra irradia su significado, pero como paradigma que no ignora su sintagmática. La palabra es valor de significación en sí, pero también en el modo como se articula en el verso, en la sintaxis compuesta:

Completamente. Además, ¡vida!  
 Completamente. Además, ¡muerte!  
 Completamente. Además, ¡todo!  
 Completamente. Además, ¡nada!  
 Completamente. Además, ¡mundo!  
 Completamente. Además, ¡polvo!  
 Completamente. Además, ¡Dios!  
 Completamente. Además, ¡nadie!  
 Completamente. Además, ¡nunca!  
 Completamente. Además, ¡siempre!  
 Completamente. Además, ¡oro!  
 Completamente. Además, ¡humo!  
 Completamente. Además, ¡lágrimas!  
 Completamente. Además, ¡risas!...  
 ¡Completamente!<sup>29</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 128.

La estructura *frásica* se repite en su constitución y gran parte del léxico, únicamente cambian las palabras de la contraposición. Así pues, en el eje de las oposiciones tendríamos: vida-muerte, todo-nada, mundo-polvo, Dios-nadie, nunca-siempre, oro-humo, lágrimas-risas. La palabra clave es “completamente”. El sentido alude a la totalidad, lo absoluto, pero las contraposiciones ligadas a “completamente” nos hacen ver lo irresoluto de los problemas y dificultades. No hay caminos medios, es todo o nada, es vida o muerte. El poeta clama buscando entre los opuestos extremos. La poesía es búsqueda de verdad, pero una que involucra al hombre real, al existente, al hombre que se convierte en historia, quien se emociona y sigue adelante. Como dice Heidegger:

El arte hace surgir la verdad. El arte hace saltar como conservación creadora la verdad de lo existente en la obra. Hacer saltar algo, ponerlo en el ser en salto fundador desde la proveniencia esencial; esto es lo que significa la palabra origen. El origen de la obra de arte; es decir, a la vez de la creadora y conservadora, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte.<sup>30</sup>

### **Los campos semánticos desde la poética de las relaciones léxicas**

El segundo aspecto por destacar es el de la construcción poética a partir de la presentación de una secuencia de palabras, a manera de enumeración interminable. Como sabemos, cada palabra es un léxico con significación. Si al plano de la significación le sumamos el hecho de que en un enunciado la palabra va seguida o antecedida por otra (aunque no tenga vínculo oracional), esas palabras estable-

<sup>30</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, p. 63.

cen una especie de contacto, de cercanía, de “afectación” entre una y otra. Esto se conoce como formación de campos semánticos.

Una enumeración de palabras, sin importar cuáles sean, va a suponer una significación. Si en un párrafo compuesto de enumeración cambiamos alguna de las palabras, la significación también será distinta. Este mismo principio es el que funciona en la novela donde la presentación de historias o secuencias paralelas (pueden ser dos, tres o más) va a suponer, de parte del lector, una necesaria relación de modo que lo leído establecerá contacto necesario con las secuencias siguientes.

La presentación de párrafos con enumeración de palabras fue utilizada por los surrealistas. Algunas veces, las palabras sucesivas no siempre suponían un claro desciframiento del mensaje. Otras veces, era evidente el caos semántico. Según los surrealistas, ese caos no es sino la prueba de que el subconsciente humano es así, caótico. Vallejo, amigo de surrealistas y conocedor de esa modalidad expresiva, lo asume como una técnica, un medio. Vallejo no perteneció al movimiento surrealista; todo lo contrario, cuestionaba sus posturas y ese nihilismo sin destino. En su momento, expresaron un malestar, pero no supieron encontrar una alternativa para ese estado de “ruptura”. Al respecto, Vallejo dice:

Del pesimismo y desesperación superrealista de los primeros momentos –pesimismo y desesperación que, a su hora, pudieron motorizar eficazmente la conciencia del cenáculo– se hizo un sistema permanente y estático, un modelo académico [...] El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellos agiten y fecunden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones constructivas.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> César Vallejo, “El arte y la revolución”, *op. cit.*, p. 75.

Vallejo utiliza la técnica de la enumeración para sugerir campos semánticos; pero lo hace para expresar aquello que para él es trascendente, el dolor humano por ejemplo, lo cual hemos destacado desde el inicio del ensayo: el poema como expresión de una grave circunstancia emocional metafísica. Así pues, el poema no es sólo la creativa articulación verbal condensada, sino portadora de un mensaje emocional y que, en última instancia, es lo fundamental. No se construyen poemas para reflexionar o predicar una ideología; el poema, al ser un constructo artístico verbal, es una expresión emocional (con palabras) puesto por el escritor en manos del lector.

Vallejo asume la técnica, pero no es una simple enumeración del subconsciente, muchas veces caótica. Vallejo agrupa las palabras de modo que, como veremos en el poema conocido por las palabras iniciales del primer verso, “La paz, la avispa, el taco, las vertientes”, nos presenta una secuencia de sustantivos en la estrofa inicial:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,  
 el muerto, los decilitros, el búho,  
 los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,  
 el desconocimiento, la olla, el monaguillo,  
 las gotas, el olvido,  
 la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,  
 los párrocos, el ébano, el desaire,  
 la parte, el tipo, el estupor, el alma...<sup>32</sup>

El significado de estas palabras ya configura un campo semántico y establece una orientación al mensaje que podemos descifrar, predomina un tipo de atmósfera, la cual se relaciona con algunas palabras claves como muerto, búho, sarcófagos, arcángeles, pá-

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

rrocos, el estupor, el alma. Naturalmente, si cambiáramos estas palabras por otras de sentido distinto, el mensaje que derivaría el lector sería también diferente. El sentido depende del léxico propuesto por el poeta.

En la segunda estrofa nos encontramos con las adjetivaciones, éstas remarcan lo requerido para especificar o enfatizar. De este modo se termina de configurar un tono, un sentido posible. Desde la perspectiva de la musicalidad, la primera estrofa supone una melodía que coloca los elementos actuantes, el escenario posible. Con las adjetivaciones, la melodía es áspera, grave:

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
portátil, viejo, trece, ensangrentado,  
fotografiadas, listas, tumefactas,  
conexas, largas, encintadas, pérfidas...<sup>33</sup>

Y cuando llegamos a la tercera estrofa, la de los verbos, el tono cambia. El sentido de cada léxico verbal se intensifica porque los verbos, de por sí, implican acciones. Musicalmente, es el momento más intenso:

Ardiendo, comparando,  
viviendo, enfureciéndose,  
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,  
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...<sup>34</sup>

Nótese que hemos mencionado los agentes, la calificación y la acción realizada, pero no sabemos cuándo ni dónde se produce tal acontecer. Es entonces cuando viene la secuencia a punto de

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Idem.*

ser transcrita; también se debe apreciar que la lectura tiene un cambio en la melodía hasta ahora expuesta. Si se inició leve y se fue intensificando, *in crescendo* hasta llegar a los verbos; el ritmo musical declina en la cuarta estrofa:

Después, éstos, aquí,  
después, encima,  
quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,  
debajo, acaso, lejos,  
siempre, aquello, mañana, cuánto,  
¡cuánto!...<sup>35</sup>

En la última secuencia, nos encontramos con adjetivaciones neutras debido al “lo”, que despersonaliza el problema y ubica el tema de la angustia existencial como tema general, abstracto. La repetición de tales palabras parece una letanía para cerrar la composición melódica:

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,  
lo agosto, lo infructuoso,  
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,  
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...<sup>36</sup>

¿Qué nos trasmite el texto poético? ¿Cómo interpretarlo? Allí reside el otro aspecto que no queríamos dejar de mencionar. El poema, por suponer campos semánticos, deja en libertad al lector para que, desde su imaginario, organice la significación. El poeta le da los elementos básicos, las palabras y la respectiva significación, pues es el lector quien deberá hacer las asociaciones semánticas para lograr la

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

*intersemanticidad*. De tal manera, aparte de la significación abierta, la intensidad aumenta al llegar a los verbos, pues va *in crescendo*: del tono suave de los sustantivos hasta la verbalización.

Otro poema, cuyo verso inicial dice “Transido, salomónico, docente”, sigue también el mismo principio de la enumeración de léxicos, está articulado en estrofas y tiene la posibilidad de establecer campos semánticos. El poema no tiene la estructura fija y definida del anterior. Eso sí, es una enumeración para que el lector sea quien defina el sentido o significación. Es el desciframiento, la evocación de significados en la mente del lector lo que define el sentido final. Sin embargo, no debe olvidarse que el léxico propuesto, de alguna manera, limita la significación. No podemos darle otro sentido, pero sí podemos explicar la relación de sentido de una palabra con otra. Empecemos con la primera estrofa:

Transido, salomónico, docente,  
 ululaba: compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,  
 iba, tornaba, respondía; osaba,  
 fatídico, escarlata, irresistible.<sup>37</sup>

Se entiende que se habla de alguien, un personaje de quien se dice: “iba / tornaba / respondía / osaba”. ¿Pero cuál es el estado, la circunstancia existencial de este personaje? Lo dice el primer verso. “Transido”, en el diccionario de la RAE se traduce como “fatigado, acongojado o consumido de alguna penalidad, angustia o necesidad”. Entonces, no es un simple personaje, se trata de una persona afectada por una pena o angustia. Pero se agrega en el segundo verso la palabra “ululaba”, y en el diccionario de la RAE su significado es “dar gritos o alaridos”, lo cual se complementa

<sup>37</sup> *Idem*.

con el sentido de palabras como caviloso y cadavérico. Esa es la atmósfera propuesta por el escritor.

En la segunda estrofa se acentúa el desconcierto del sujeto acongojado:

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,  
 marchóse, vaciló, en hablando en oro; fulguró,  
 volteó, en acatamiento,  
 en terciopelo, en llanto, replegóse.<sup>38</sup>

Si bien es cierto que las verbalizaciones nos indican la acción del personaje: marchóse, vaciló, fulguró, volteó, replegóse, no deja de contribuir al sentido del texto la presencia de otras palabras en torno a ella: “En sociedad, en vidrio, en polvo”. Sin ello, el poema no sería un constructo de propuestas de significación. El sentido de ciertas palabras como “terciopelo” y “llanto” contribuye a definir el tono, el sentido en el que se desenvuelve el mundo interior del personaje de quien se dijo que estaba “transido y ululaba”, es decir, daba gritos de angustia.

La tercera estrofa plantea interrogantes, las palabras nuevamente son enumeraciones, no constituyen sintagmas. Por tanto, cada palabra posee un sentido, las preguntas suponen un qué hacer.

¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?  
 ceñudo, acabaría  
 recostado, áspero, atónito, mural;  
 meditaba, estamparse, confundirse, fenecer.<sup>39</sup>

Las interrogantes nos dejan atónitos, el poeta no tiene respuestas. Se debate entre ir, insistir, perdonar. Se asocia la palabra “meditar”

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 176.

con otras que implican estatismo como “mural” y “estamparse”, y la más trágica: fenecer.

En la última estrofa se muestra que todo ese trance de meditación y de estupor sólo termina en una acción comprensiva, posiblemente olvidada e incierta:

Inatacablemente, impunemente,  
 negramente, husmeará, comprenderá;  
 vestiráse, oralmente,  
 inciertamente irá, acobardárase, olvidará.<sup>40</sup>

### **El dolor como símbolo y un mañana de esperanza**

En el conocido poema “Los nueve monstruos”, Vallejo se interesa por ahondar más sobre la naturaleza del dolor, para mostrar los diferentes momentos en que se percibe tal sentimiento. Vallejo se pregunta si acaso hay una forma de definir esa realidad que afecta la existencia del ser humano. No se trata de un dolor físico, se trata de una conmoción dañina sobre todo para los desvalidos. En realidad, está en todo, sorprende a todos. Es un inexplicable del cual adolece la esencia de la naturaleza humana. Casi pudiéramos decir que el dolor humano se presenta con rasgos apocalípticos.

La primera actitud de Vallejo es la preocupación por la forma en la que se irradia el dolor. Luego, en la segunda estrofa, presenta el dolor como algo inexplicablemente presente en diferentes lugares de la vida cotidiana, pero definir o conceptualizar no es su propósito. Su fin primordial es la poetización, el valor del poema es la capacidad del poeta de transmitir su inquietud y que la palabra convierta en poética su expresividad verbal. No cabe otra explicación.

<sup>40</sup> *Idem.*

La emoción, por sí misma, pudiera quedar en el interior del escritor. Llega a nosotros gracias a la palabra y despierta nuestra admiración hacia lo estético de la expresión, gracias a la disposición de la literaridad:

Jamás, hombres humanos,  
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,  
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!  
Jamás tanto cariño doloroso,  
jamás tan cerca arremetió lo lejos,  
jamás el fuego nunca  
jugó mejor su rol de frío muerto!  
Jamás, señor ministro de salud, fue la salud  
más mortal  
y la migraña extrajo tanta frente de la frente!  
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,  
el corazón, en su cajón, dolor,  
la lagartija, en su cajón, dolor.<sup>41</sup>

Hay, pues, un modo, un ordenamiento dentro del constructo, una elección del paradigma (el léxico), construcción sintagmática que va definiendo la expresión del poeta. Lo desconcertante es que “crece el mal por razones que ignoramos”,<sup>42</sup> evidencia de que no siempre se tiene una explicación clara del origen del mal. Aun por el camino del absurdo, resulta desconcertante la posibilidad de terminar con un gesto tragicómico o un humor inevitable, dado sin explicación racional ni forma de resolverlo:

Invierte el sufrimiento posiciones, da función  
en que el humor acuoso

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 146.

es vertical/ al pavimento,  
 el ojo es visto y esta oreja oída,  
 y esta oreja da nueve campanadas a la hora  
 del rayo, y nueve carcajadas  
 a la hora del trigo, y nueve sones hembras  
 a la hora del llanto, y nueve cánticos  
 a la hora del hambre y nueve truenos  
 y nueve látigos, menos un grito.<sup>43</sup>

Quizá por eso, por lo irracional del dolor humano, Vallejo termina construyendo reflexiones que se sumergen en lo absurdo de los hechos. Combina las opciones de nacer-crecer-morir, pero bajo las combinatorias dialécticas que llegan a lo ilógico de los seres. Y en medio del sinsentido, ese “nueve” de repetición implacable, como campanadas, cánticos y llanto. Luego se presentan las consecuencias del “dolor” en su compleja dimensión existencial: “Pues de resultas / del dolor, hay algunos / que nacen, otros crecen, otros mueren, / y otros que nacen y no mueren, otros / que sin haber nacido, mueren, y otros / que no nacen ni mueren (son los más)”.<sup>44</sup>

Finalmente, estamos ante un dolor devastador, un escenario casi apocalíptico. No se puede negar que, por los referentes aludidos, Vallejo no orienta su preocupación hacia el dolor existencial o metafísico. Lo sugiere, pero no deja de poner los pies en la tierra, pues relaciona mucho del dolor con el hambre de los desvalidos. Lo ha manifestado en otros poemas, el poeta peruano es sensible a la realidad social. No está hablando de un dolor individual, sino de un acontecer concerniente a los humanos en su dimensión social, por eso dice:

Y también de resultas  
 del sufrimiento, estoy triste

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,  
de ver al pan, crucificado, al nabo,  
ensangrentado,  
llorando, a la cebolla,  
al cereal, en general, harina,  
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,  
al vino, un ecce-homo,  
tan pálida a la nieve, al sol tan tardío!<sup>45</sup>

La sensibilidad por el hambriento, quien padece en sus vísceras concretas por la falta de alimento, se manifiesta también en el poema “La rueda del hambriento”. Se trata de una súplica desde el hombre que eleva su voz ante la carencia, la voz de quien no tiene siquiera un lugar donde estar. Pide aquello que no sirve para los otros:

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?  
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,  
pero dadme  
una piedra en que sentarme,  
pero dadme  
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,  
pero dadme  
en español  
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarme,  
y después me iré...  
Hallo una extraña forma, está muy rota  
y sucia mi camisa  
y ya no tengo nada, esto es horrendo.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 162.

Ahora bien, frente a esa conmoción casi apocalíptica que transforma a los hombres y se ensaña con los desvalidos, Vallejo no se amilana, tampoco quiere la resignación de los hombres. La actitud de él es esperanzadora, más si pensamos que Vallejo, por esos años, ya tiene una militancia e identificación ideológica con el marxismo. Como los marxistas de entonces, Vallejo espera el gran cambio, cuando los marginados cambien el sistema establecido. Esperanza utópica, tal vez, pero esperanza para los hombres desvalidos quienes, pese a las condiciones de miseria, son “hombres de acero”. Por eso la voz de aliento del poeta en “Los desgraciados”:

Ya va a venir el día, da  
 cuerda a tu brazo, búscate debajo  
 del colchón, vuelve a pararte  
 en tu cabeza, para andar derecho.  
 Ya va a venir el día, ponte el saco.

[...]

Necesitas comer, pero, me digo,  
 no tengas pena, que no es de pobres  
 la pena, el sollozar junto a tu tumba;  
 remiéndate, recuerda,  
 confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista  
 a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.  
 Ya va a venir el día, ponte el alma.<sup>47</sup>

En este poema hay dos detalles adicionales por señalar: primero el tono coloquial adoptado por Vallejo frente a los marginales, a los desgraciados, como dice el título del poema. Vallejo les da ánimo

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

para que no se resignen ni retrocedan ante la adversidad, porque, además, ellos serán los héroes de la jornada liberadora. Como dice el escritor: “Pues tú [...] has soñado esta noche que vivías / de nada y morías de todo”.<sup>48</sup> Lo segundo es esa noción de poetizar con una idea de estructura muy enmarcada, de un constructo donde todos los referentes están metaforizados, desinstrumentalizados de la cotidianeidad.

La misma noción de estructura la percibimos al final de la primera estrofa, cuando dice: “Ya va a venir el día, ponte *el saco*”. Luego, al final de la tercera estrofa dice: “Ya va a venir el día, ponte *el alma*”. En el último verso de la cuarta estrofa dice: “Ya va a venir el día, ponte *el sueño*”. En el último verso de la quinta estrofa dice: “Ya va a venir el día, ponte *el cuerpo*”. Y, finalmente, al final de la sexta estrofa dice: “Ya va a venir el día, ponte *el sol*”.<sup>49</sup> Cuerpo, alma, sueño, todo en concurrencia, en un mismo ser y un mismo objetivo.

Nuevamente Vallejo reafirma su idea, el poema es una estructura donde nada se repite sin razón. Un verso iterado luego de una estrofa supone, además, que el lector perciba significaciones, a pesar de tratarse del mismo verso. Por campo semántico, se le adhieren los sentidos de las estrofas anteriores.

Ese mismo tono coloquial, dialógico, lo tiene el poema “Otro poco de calma, camarada”, donde el poeta dice: “Necesario es que sepas / contener tu volumen sin correr, sin afligirte, / tu realidad molecular entera / y más allá, la marcha de tus vivas / y más acá, tus mueras legendarios”.<sup>50</sup>

Obviamente le está hablando al militante, a quien no se cansa de organizar marchas para protestar contra la injusticia social,

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 142.

por eso aquello de “la marcha de tus vivas” y lo invariable en los mítines, las arengas que repiten “mueras legendarios”. Por ello, lo desconcertante sucede en la última estrofa: “Vamos a ver, hombre, / cuéntame lo que me pasa, / que yo, aunque grite, estoy siempre a sus órdenes”.<sup>51</sup>

Al decir el poeta “cuéntame lo que me pasa”, pareciera remitir la actitud dialógica a sí mismo. Como si el poeta le hubiera estado hablando a ese otro Vallejo, militante marxista quien por momentos se angustia y quisiera ver ya el momento de cambiar la sociedad. Entonces, es el poeta quien sale al encuentro del militante y le dice: “Otro poco de calma, camarada”. Lo cual adquiere más originalidad, pues es un diálogo consigo mismo.

En suma, Vallejo recurre a diversas posibilidades para poetizar. Puede seguir el camino de las contraposiciones de la dialéctica (oposición de contrarios), en cuyo caso la técnica es un medio de expresión, no un fin en sí mismo. La técnica se utilizará para hacernos sentir, meditar sobre un tema lacerante, existencial, metafísico.

El autor en ningún momento deja de concebir el poema como una experiencia estética y emocional; lo emocional como vivencia nos llega a través de la palabra. El poeta somete a la palabra a un proceso de despragmatización. Le quita lo útil y práctico, el uso instrumental del lenguaje. Si lo considera necesario, el poeta recurrirá a los derivativos, a la invención de palabras no utilizadas en el lenguaje cotidiano y que ni siquiera aparecen en el diccionario.

El problema del dolor humano le resulta un fenómeno difícil de explicar, desconoce la causa o razón metafísica. Gran parte de los referentes son elementos de la vida cotidiana, Vallejo los utiliza para luego proceder a la simbolización. En cada uno de sus poemas subyace una noción de arte y, a la vez, un sentido abierto que invita

<sup>51</sup> *Idem.*

a participar al lector. Ese parece ser su objetivo: hacer meditar a los lectores sobre la angustia, el dolor y la existencia humana.

### Referencias

- Ballón Aguirre, Enrique, *Poetología y escritura: las crónicas de César Vallejo*, México, UNAM, 1985.
- Chueca, Luis Fernando, *Poesía vanguardista peruana*, Lima, PUCP, 2009.
- Ferrari, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1972.
- González Vigil, Ricardo, *Claves para leer a César Vallejo*, Lima, San Marcos, 2009.
- Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Naranjo, Reynaldo, *César Vallejo en el siglo XXI*, Trujillo, Universidad César Vallejo, 2011.
- Rowe, William, *Vallejo: el acto y la palabra*, Lima, PUCP, 2010.
- Saba, Edgar, *César Vallejo: el poeta y el hombre*, Lima, Petrobras/PUCP, 2010.
- Silva Santisteban, Ricardo, *César Vallejo: poemas escogidos*, Lima, Gráfica, 2010.
- Vallejo, César, *Obra poética completa*, prólogo y edición de Enrique Ballón, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- , *Vallejo: obras completas. T. II*, Lima, Mosca Azul, 1970.
- , *Poemas humanos*, Lima, Laberintos, 2007.

CONSUMACIÓN DE LA UTOPIA VANGUARDISTA:  
CÉSAR VALLEJO Y LA MAQUINARIA  
DE PRODUCCIÓN POÉTICA

*Luis Alberto Castillo\**

¿Logrará la literatura proletaria este renacimiento y esta depuración del verbo, forma suprema ésta y la más fecunda del instinto de solidaridad de los hombres?  
Sí, lo logrará.

CÉSAR VALLEJO

RESULTA SORPRENDENTE HALLAR en la tradición crítica –tanto vallejana como peruana– tan pocas reflexiones en torno a aquello que permite la producción y la reproducción misma de la escritura. Mirko Lauer, quien ha trabajado hondamente el tema de las vanguardias latinoamericanas y ha dedicado libros y artículos al viaje vanguardista peruano sobre la máquina, no presenta,

\* Pontificia Universidad Católica del Perú.

paradójicamente, ningún tipo de reflexión en torno a la maquinaria de producción poética.

Tanto la máquina de escribir como la imprenta quedan totalmente de lado en sus reflexiones, salvo una pequeña referencia a “Poemas Underwood” de Martín Adán, donde sostiene que la mención a la marca estadounidense de máquinas de escribir “alude a la modernidad del texto, pero a la vez anuncia que son poemas informales y no convencionales, como tocados por una inconsistencia de lo extranjero”.<sup>1</sup>

No obstante, deja de lado aspectos complejos como, por mencionar sólo un caso, las referencias de Oquendo de Amat, tales como “Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwood”,<sup>2</sup> o “Diez corredores / desnudos en la Underwood”; si bien hay un tratamiento irónico, subyacen consideraciones mucho más profundas en torno a la anatomía de la letra y al ejercicio escritural, lo cual abandona la mano como unidad representadora y pone los dedos al desnudo a transitar atléticamente sobre el teclado.<sup>3</sup> Sin embargo, las ausencias en torno a la imprenta pueden ser incluso más dramáticas.

<sup>1</sup> Mirko Lauer, *La musa mecánica*, Lima, IEP, 2003, p. 34.

<sup>2</sup> En un ensayo de Sologuren he encontrado una afirmación sobre la relación entre la representación gráfica de las palabras (específicamente en torno al carácter material de las letras) y su significado que puede dar luces sobre este verso: “la estilística ha descubierto valores expresivos que evocan a los objetos reales en la palabra, pongamos por ejemplo, tales como cuna y sepultura, en las que la ‘u’ (tónica) es un álveo, una cavidad, algo destinado a recibir, respectivamente, la nueva vida y el cadáver. En estos casos, no se trata, como pudiera creerse, de los sonidos en exclusividad, pues es muy probable que en éstos se haya tomado en cuenta además su fase de representación escrita, literal. La ‘u’ de las mencionadas palabras une a su articulación velar y profunda la concavidad receptiva de un signo gráfico correspondiente”. Javier Sologuren, *Obras completas*, t. VII, Lima, PUCP, 2005, p. 624.

<sup>3</sup> En el siglo XIX, Arthur Rimbaud sentenciará: “Me horrorizan todos los oficios. Patrones y obreros, todos plebe, innobles. La mano que maneja la pluma vale tanto como la que conduce el arado. — ¡QUÉ SIGLO!”. Arthur Rimbaud, “Mala sangre. Una temporada en el Infierno”, en *Poesía completa*, Madrid, Visor, 2013, p. 297.

Es cierto que sus trabajos se centran en un análisis de la ideología vanguardista a través de los textos, en los cuales la imprenta prácticamente no aparece, pero evidentemente, lo más presente en términos materiales es el medio que ha permitido la producción de tales textos, a pesar de lo reducido de sus tirajes y circulación. Tal omisión tiene una suerte de justificación histórica; no obstante, a Lauer le interesa mostrar el vanguardismo como el primer síntoma del desencuentro entre la sociedad peruana y la modernidad en el siglo XX.

Cuando un medio se desarrolla plenamente como tal, éste se transparenta, quedando fuera de todo análisis posible. Por ello, sólo hasta la llegada de la era digital, los aparatos mecánicos de producción se convirtieron en verdaderos objetos de contemplación estética. Los que antaño eran medios y por ello nos eran invisibles, se tornan ahora opacos y entran al terreno del análisis.

Quiero emprender ahora una suerte de genealogía de las ediciones de los tres poemarios que Vallejo preparó para la imprenta, y así puedan rastrearse los avatares y claves subyacentes al proceso de elaboración de cada uno de ellos. El mismo Vallejo sostenía: “mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito, no publicar nada mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria”.<sup>4</sup>

En esta historia de las ediciones vallejianas será posible reconocer un proceso que desvela su poesía propiamente como una gesta con su máxima realización en la producción de *España, aparta de mí este cáliz*, en la cual es posible ver la consumación de la utopía vanguardista de ligar vida y arte.

Tal como lo señala Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*, la intención de las vanguardias históricas fue atacar el *status*

<sup>4</sup> César Vallejo, *Correspondencia completa*, Lima, PUCP, 2002, p. 243.

del arte en la sociedad burguesa, es decir, no se trataba de impugnar específicamente un estilo o expresión artística precedente, sino de arremeter contra la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Si el arte burgués había podido constituirse como un arte autónomo, fue porque logró separarse de la praxis vital de tal forma que si bien, por un lado, le fue posible desplegar lo estético en estado “puro”, por otro revelaba la conexión existente entre autonomía y carencia de función social.

El esteticismo, ciertamente, permitía al hombre burgués reconocerse y experimentarse a sí mismo como hombre para que así pudiera desplegar todas sus potencialidades, pero con la condición de separar rigurosamente este ámbito de la vida práctica, sin posibilidad alguna de una continuidad. Para Marcuse éste será el signo de la funcionalidad del arte burgués, el cual no hará sino neutralizar la crítica y las fuerzas transformadoras de la sociedad. Así reconoce el papel contradictorio del arte en la sociedad burguesa: “Al protestar contra el orden deteriorado del presente, prepara la formación de un orden mejor. Pero, en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad existente de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación”.<sup>5</sup>

Sin embargo, Bürger no deja considerar al esteticismo ni su pretensión de convertir la obra de arte en un fin en sí mismo, como condición de posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad y del desarrollo de las vanguardias mismas, pues sólo un arte apartado absolutamente de la praxis vital puede ser el eje sobre el cual pueda organizarse una nueva vida humana donde los fines de la sociedad burguesa puedan ser reformulados o, incluso, destruidos.

<sup>5</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, p. 104.

Según Bürger, ante la falta de función social de las obras de arte, las vanguardias históricas no se opusieron a esto creando obras de gran relevancia social, sino que trataron de hacer nuevamente práctico al arte, es decir, “organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital”,<sup>6</sup> con la cual no sólo vida y arte queden reintegrados, sino también se supere el carácter individual de la producción y la recepción de la obra artística. Esto se conoce, propiamente, como la utopía vanguardista, que para Bürger no ha sucedido en la sociedad burguesa sino bajo la forma de una falsa superación del arte autónomo. Sin embargo, pretendo evidenciar cómo en la gestación de *España, aparta de mí este cáliz* es posible vislumbrar la consumación de tal utopía en base a una cierta estética del trabajo desarrollado por Vallejo desde sus primeros contactos con el marxismo y la unión soviética.

En una de las notas de “El arte y la revolución”, Vallejo señala cómo lo primero que hace el niño al nacer es un esfuerzo para contrarrestar un dolor o una incomodidad. Reconocerá este esfuerzo primario del niño Vallejo como un instinto de lucha por la vida, o bien, un instinto del trabajo que constituye la base de una nueva estética. Ya Julio Vélez, en su artículo intitulado “Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia”, se ha preocupado por rastrear los alcances de esta estética dentro de la obra del poeta e insiste en las afirmaciones de Vallejo, en *Rusia en 1931*, en torno a *La línea general* de Eisenstein para fundamentarla. Sin embargo, los planteamientos de Vélez resultan limitados y el mismo autor los considera sólo un esbozo sobre uno de los temas menos atendidos por la crítica, aunque ciertamente fundamental para desentrañar la obra vallejana.

Vallejo señala cómo el director ruso se ha ceñido en *El Acorazado Potemkin* y en *La línea general* al leitmotiv del trabajo, el

<sup>6</sup> *Idem.*

cual es desarrollado en dos tramos cinemáticos. El primero es el del mecanismo social del trabajo, es decir, su modo de realización humana. En este punto, Vallejo se circunscribirá a la teoría marxista para establecer cómo fue cuando dos hombres se unieron por primera vez para trabajar, ese día nació la colectividad humana y el primer germen de la sociedad.

De esta forma, el trabajo resulta ser el padre de la sociedad, entonces éste es necesariamente un fenómeno colectivo y un *acto de multitud*. “Todos deben trabajar”, nos dice Vallejo, denunciando las modalidades sociales de la producción económica burguesa, donde la condición de unos cuantos hombres establece lo siguiente:

El esfuerzo de la producción debe ser desplegado únicamente por ciertas capas sociales, mientras que otras tienen una especie de derecho a no hacer nada, y para quienes de otro lado, la riqueza creada por el trabajo debe seguir en su distribución un método inverso al de la producción.<sup>7</sup>

Tal es el gran drama social del trabajo en el mundo bajo la forma de la lucha de clases que trae consigo no sólo la hambruna y la explotación de los trabajadores, sino también las condiciones de posibilidad para su levantamiento y toma de poder.

El segundo aspecto cinemático de Eisenstein que reconoce Vallejo, es el de la socialización integral y justa del trabajo. Nos enfrentamos aquí a “la edificación socialista por el proletariado, la colectivización infinita de la vida por los trabajadores”, es decir, la realización del socialismo donde el trabajo es glorificado, pero ya no como mito asentado en el origen de la sociedad humana, sino como mito asentado en el futuro: “es la fiesta de esperanza,

<sup>7</sup> César Vallejo, *Ensayos y reportajes completos*, Lima, PUCP, 2002, p. 153.

de fe, de esfuerzo, de buena voluntad, de justicia práctica y de amor universal”.<sup>8</sup>

Ahora bien, subyacente a estos modos de determinarse dialécticamente el trabajo de Eisenstein en el cine está la conciencia de que el trabajo es la base del aparato social de la historia, así como de toda obra de arte. En relación con esto último, Vallejo insiste en que Eisenstein –a través de una revolución de los medios, técnica y fines del cinema– ha desarrollado una verdadera estética del trabajo, sin relación alguna con una estética económica, lo cual sería “una noción disparatada y absurda”, pues se trata de erigir al trabajo como “sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte”.<sup>9</sup>

Para Vallejo, el trabajo no es otra cosa que “el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos”.<sup>10</sup> Todas las creaciones humanas tienen en su base al trabajo, de tal modo, éste se convierte en “el padre de la vida, el centro del arte”. Sin duda, Vallejo expresa en estas consideraciones su estrecha vinculación con Marx para quien el trabajo es “Condición de vida del hombre, y condición independiente de todas las formas de sociedad, una necesidad perenne y natural sin la que no se concebiría el intercambio orgánico entre el hombre y la naturaleza ni, por consiguiente, la vida humana”.<sup>11</sup>

El trabajo es un fenómeno originario, constituyente del modelo del ser social. Sin embargo, el desarrollo de la sociedad burguesa modificará las relaciones existentes entre el sujeto y su cuerpo, en la medida en que éste se verá en la necesidad de ofrecer su fuerza

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> Karl Marx, *El capital: crítica de la economía política*, México, Siglo XXI Editores, 2008, p. 53.

de trabajo al capitalista, pero no para su realización, sino para la mera sobrevivencia a cambio de un salario. El cuerpo se convierte en material de explotación y dominación para la creación de capital, mientras el hombre se vuelve cada vez más extraño a sí mismo.

De tal forma, a través de lo que reconocemos como una estética del trabajo, Vallejo despliega una ortopedia laboral donde el trabajo toma la forma de un acto de multitud, pero antes de desarrollar relaciones meramente mercantiles, el hombre termina por reencontrarse consigo mismo en el acto productivo, es decir, reconstituyendo el vínculo con aquello que lo ha hecho hombre. Sin embargo, todo esto quedaría simplemente en el escaparate si la promesa laboral, con la cual es posible vislumbrar una poesía hecha por todos, no terminara tomando la forma de posicionamiento político en la figura del militante revolucionario o, más específicamente, del voluntario de la república.

Es ahí, precisamente, donde se hace posible la organización, a partir del arte, de una nueva praxis vital y la consiguiente consumación de la utopía vanguardista, aunque, ciertamente, como se verá más adelante, ésta termine tomando cierto redoble trágico.

### *Los heraldos negros*

Por Juan Espejo Asturrizaga sabemos que *Los heraldos negros* fue editado por la Editorial de Souza Ferreira, ubicada en la calle de la Pileta de la Merced, en el año 1918.<sup>12</sup> Sin embargo, hacia junio de 1919, la edición, ya pagada, no había sido aún encuadernada, porque Vallejo seguía esperando el prólogo prometido por Abraham

<sup>12</sup> Al parecer, según ciertos indicios, ya que la edición no cuenta con pie de imprenta, la impresión fue llevada a cabo en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, recinto fundamental para la futura edición de *Trilce*.

Valdelomar.<sup>13</sup> Al ver que el Conde de Lemos no habría de cumplir con su promesa, publicó el libro teniendo como prólogo la frase bíblica *Qui potest capere capiat*, es decir: el que pueda entender, que entienda. Hacia mediados de julio de 1919,<sup>14</sup> Vallejo recibió los primeros ejemplares y la edición completa pocos días después.

Ahora bien, el libro, concebido con prólogo rimbombante de la autoridad literaria del momento, salió únicamente con una frase en latín, una forma de retar al lectorado para que se aproximara a las páginas del poemario. Gracias a la originalidad y hermetismo expresados en *Los heraldos negros*, la impronta modernista le permitió al libro ser recibido —así como los poemas que habían sido previamente publicados en revistas— con gran entusiasmo por la crítica.

Los autores más renombrados del momento,<sup>15</sup> tales como José María Eguren y Abraham Valdelomar, dedicaron más de una frase

<sup>13</sup> De esto da fe el mismo Valdelomar en una entrevista que le hiciera Antenor Orrego, reproducida en la revista *Sudamérica* el 8 de junio de 1918: “—¿Conoce Ud. algunos artistas trujillanos?— He conocido a algunos. En Lima conocí al poeta César A. Vallejo, y hasta escribí unas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*”. Cf. en César Vallejo, *Poesía completa*, Lima, PUCP, 1980, p. 276.

<sup>14</sup> La edición aparece con la fecha de 1918 en la portada. Véase Figura 1 en el anexo.

<sup>15</sup> Resulta interesante la reconciliación que se da entre Vallejo y Clemente Palma, quien hacia 1917 había escrito lo siguiente: “Sus versos son burradas más o menos infectas y que hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de usted otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana, y que si descubrieran su nombre el vecindario haría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril de Malabrigo”. En una carta “A sus amigos de Trujillo”, Vallejo sorprendentemente referirá lo siguiente: “¡Clemente Palma, mi gran amigo! Ustedes se reirán. Pero ya ven. Clemente Palma, uno de mis mayores admiradores. Así como suena. [...] Me dice que publique en el día mi libro que ya conoce. Versos para *Varietades*. La mar. Casi se aloca con una composición que he escrito aquí y que se titula ‘Dios’. Es un buen hombre. El único defecto que tiene es un criterio estrictamente académico. Yo naturalmente me río de esto. Son cosas atrasaditas y miserables. Es todo. Me dice: A mí me creen un ogro. Pero ya ve usted... Y esto lo dice sonriendo con cierto dolor penitente y beatífico. Por último me dice tantas cosas encomiásticas, que es tonto contarles ahora. Y lo que no me perdona es que yo escriba sólo para

elogiosa al poeta norteño que, si bien parecía haber logrado conquistar a un sector de la élite intelectual, aún no alcanzaba a todos los sectores del lectorado, quienes muy posiblemente no pudieron pasar la prueba del prólogo. De esta forma será importante prestar atención a los medios y críticos más importantes, los cuales se ocuparon de anunciar y reseñar al libro, y así medir los alcances de su recepción, al menos dentro del terreno de la crítica literaria. En principio, tenemos a la edición matutina de *La Prensa*, que precisamente recoge las opiniones de los tres autores más importantes de la década del diez en torno a la poesía de Vallejo:<sup>16</sup>

¿Y por qué esa idea perenne de la muerte? Sus versos me gustan muchísimo; son extraños, originales (Manuel González Prada).<sup>17</sup>

Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted, en más de una ocasión; con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro [...] reciba el sincero aplauso de José María Eguren.

[...] basado en el conocimiento de su obra y de su alma, le digo con la mano puesta en el corazón alborozado: Hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios, hay en tu espíritu la chispa divina de los elegidos. Eres un gran artista, un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza.

---

intelectuales. Y que no me dé a entender a las gentes de cultura general. Yo le respondo: Sí, eso es cierto, no... pero... Y no le digo más". Cf. César Vallejo, *Correspondencia completa*, Lima, PUCP, 2002, pp. 18-19.

<sup>16</sup> Comentarios recogidos en *La Prensa*, edición de la mañana, jueves 24 de julio de 1919, año XVI, núm. 9325.

<sup>17</sup> Precisamente González Prada había fallecido de un infarto el 22 de julio de 1918.

Tú podrás sufrir todos los dolores del mundo, herirán tus carnes los caninos de la envidia, te asaltarán los dardos de la incomprensión; verás, quizá, desvanecerse tus sueños; podrán los hombres no creer en ti; serán capaces de no arrodillarse a tu paso los esclavos, pero, sin embargo, tu espíritu, donde anida la chispa de Dios, será inmortal (Abraham Valdelomar).<sup>18</sup>

Asimismo, Luis Góngora, en *La Crónica*, reconocerá la singular unidad del poemario, advertirá la posibilidad de que el libro no llegue al gran público y sea incomprendido:

Es éste, sin duda, un libro extraño. Lo que más agrada en él, una vez terminada su lectura, es la unidad que domina la obra, cosa rara de encontrar en el volumen primero de un poeta que se inicia, que casi siempre es trasunto de las vacilaciones y de las inquietudes líricas por las que pasa el poeta antes de cristalizarse en su forma personal y definitiva. En *Los heraldos negros* hay un sello común, una igualdad intelectual notable en toda la producción, y se debe a la personalidad de Vallejo, que destaca vigorosa y firme. Vallejo se presenta a la liza literaria sin prólogo, sin comentador amable y oficioso, sin una exégesis, ni siquiera un estudio sobre su arte y sobre su obra. *Qui potest capere capiat*, dice Vallejo por toda introducción, sacando la famosa frase evangélica: el que pueda entender, que entienda.

Bastaría esa línea para dar a comprender que el libro que ha escrito Vallejo no va destinado al público, al gran público que acapara versos escritos con un dulce erotismo o con un marcado sabor sentimental. A este público le tendrá en su contra el poeta nuevo, y ha preferido –audacia en él– dirigirse al problemático público que pueda comprender sus valoraciones líricas y sus emociones de artista.

<sup>18</sup> Comentario aparecido con anterioridad en *Sudamérica*, Lima, 2 de marzo de 1918, núm. 11.

[...] El que sea un libro incomprendido será el defecto capital que podrá señalarse a este volumen de versos de juventud, pero el autor no debe arredrarse ante esta incomprensión. Ha cumplido sinceramente y para consigo mismo su propio deber, y encontrará siempre quien le aprecie y le admire. Eso basta.<sup>19</sup>

Por su parte, Luis Varela y Orbegoso, en *El Comercio*, se mostrará un tanto crítico con respecto a la inaccesibilidad de la estética valle-jiana (que reconoce como simbolista), pero no dejará de reconocer la calidad poética del autor:

Pero si no comulgo, por mi parte, en las teorías que, a través del tiempo y la distancia, profesa César Vallejo, tengo que reconocer sus aptitudes literarias, sus dotes poéticas, su vibrante, delicada emoción. Hay simbolismo, pero hay algo más que simbolismo en “Verano”, en “Idilio muerto”, en “La de mil”, en “Los pasos lejanos” (la mejor, a mi parecer, de las composiciones de Vallejo), en “Enereida” y otros muchos de los versos que encierran *Los heraldos negros*.

Cuando al lado de tanto concepto complicado, extraño e inaccesible, se encuentran verdaderas y dominadoras bellezas, se lamenta que un concepto singular prive a la cultura general de una obra más sólida, más rotunda, más verdadera, como sería la que surgiese indudablemente si Vallejo, desdeñando el simbolismo, se dedicase a cultivar seriamente el poeta verdadero que guarda en sí.<sup>20</sup>

Gastón Rogers elaboró una crítica publicada en *La Prensa*, la cual, en cierta forma, es una respuesta a las opiniones de Varela y Orbegoso:

<sup>19</sup> Comentario aparecido en *La Crónica*, Lima, 28 de julio de 1919, núm. 2635.

<sup>20</sup> Comentario aparecido en *El Comercio*, Lima, 31 de julio de 1919, núm. 37976.

Al hondo poeta César Vallejo, cuyo primer libro, *Los heraldos negros*, acabamos de leer, se le ha censurado que, pudiendo definir sus emociones con armonías transparentes, de interpretación fácil para todas las inteligencias, con vibraciones claras y precisas, se pierda —¡oh, la hora, el color, el sonido, la sombra!— por las inquietudes curvas del símbolo.

[...] Pero es que en poesía, al menos en la libérrima poesía que preconiza la juventud de todas las lenguas, fracasa siempre la primitividad y la limitación crítica. No buscan tampoco estos poetas enamorados de la originalidad y obsesionados por sus propias complicaciones, por las esquinas que surgen dentro de los senderos de su alma, no buscan —decimos— la aprobación de los dómines. Cada poeta, con personalidad propia, con algo de eterno en sus versos, tiene su estética. ¡Qué va a doblegarse al consejo o la insinuación de los doctos poseídos por las reglas!

La estética irreverente de Vallejo conmueve por su sinceridad y su juventud. [...] En esta sinceridad está la más alta belleza estética de Vallejo. Y en ella también está su senda. La senda en que, sin duda, ha de persistir entreviendo, como ahora, tragedias de faunos bajo el dolor de las tardes serranas o el amparo de las noches sin fondo en jardines urbanos.<sup>21</sup>

Finalmente, *La Reforma* de Trujillo publicó los fragmentos de un conmovedor estudio de Antenor Orrego que no sólo encumbra a Vallejo como creador, así como la voz más potente y original de nuestra poesía, sino que será profético con respecto a la futura recepción de su obra:

He aquí un creador en la radiante, en la rebotante plenitud de la palabra. Contadas veces, como en este caso, la efectividad real y

<sup>21</sup> Comentario aparecido en *La Prensa*, edición de la tarde, Lima, lunes 1 de setiembre de 1919, núm. 9930, año XVI, p. 2.

la promesa, pletórica de fuertes posibilidades, de una obra artística, dejan colmada y hasta rebasan tal expresión. Harto sobrada, y nueva, y excesiva, en su violencia vital. “Creador” hasta cuando tropieza y se enreda en lo estrafalario, hasta cuando cae y se eclipsa en la incongruencia, hasta cuando se suma y se entelaraña en una anfibología, hasta cuando entre tumbos y trapiés alcanza, de súbito, el giro límpido, la expresión lúcida, la forma centellante, como un latigazo de luz, el definitivo envase melodioso del pensamiento. Todo el libro, aun para los ojos menos avisados, es el empeño bravío, la máscara brega, el jadeo esforzado y anhelante de espíritu que busca plasmarse en la palabra, que quiere dominar la ariscada dureza del vocablo que lucha contra la roqueña bastedad de la dicción que persigue consubstanciarse en una forma. Se ven hincharse los poderosos *biceps* del atleta. Tajos y mandobles, certeros unos, fallidos otros, pero todos de innegable fuerza, contra los rígidos, contra las férreas incisivas, agresoras y lancinantes asperezas de la palabra. Tiembla y palpita el músculo en pugna melodiosa y heroica; se chafa a veces la túnica inconsútil del pensamiento y sentimos el seco crujir de los desgarrones. Edificante espectáculo éste hacia la conquista de una forma nueva, de la forma propia, del verbo personal, en que verter la musical y fluyente vitalidad de un espíritu que vuelve a crear y a sentir de nuevo el mundo, y que encuentra exiguos e impropios los moldes anteriores para derramar y encerrar en ellos su riqueza sustancial. Edificante, sobre todo, para que esa trailla de portalaras correctos, insignificantes, vulgares, académicos e intachables que nunca han logrado conmoverse, que no han enriquecido nuestra sensibilidad, que no cayeron nunca porque nunca subieron, que jamás han sido capaces de sentir las terribles angustias del artista para forjar, troquelar y sellar su ánfora.

[...] César Vallejo, como todo verdadero creador, es inclasificable. Hace versos como habla y habla como vive. Su arte, como todo gran arte, es un símbolo de la naturaleza, una metáfora de la Vida. Ve, siente, piensa y traduce directamente. Le importa un ardite la tradición. A cada instante la deroga, y a cada instante crea nuevamente el espectáculo del mundo.

[...] Para ser un gran poeta, para ser un poeta universal no le falta a Vallejo ninguno de los más altos, ni de los más raros dones naturales. Sé que esta afirmación mía ha de parecer temeraria en este país de los postizos y de las convencionales consagraciones. Sé también que en cuanto a la cultura y a perspicacia mental vivimos bajo el más ominoso y omnímodo tutelaje y que Vallejo no será considerado como un gran poeta en su patria, mientras no venga exornado con timbales y cascabeles exóticos y sonoros. Tan incapaces somos de apreciar directamente el valor intrínseco de un espíritu.

[...] Hermano, pon tu diestra en el corazón, y tu corazón en los labios y dime: ¿Quién en nuestra patria rompió a hablar con tanta fuerza, con tanta grandeza, con tanta profundidad, con tanta ternura, con tanta ardorosa violencia cordial, con tanto éxtasis y con tanto amor? ¿Quién dijo sus primeras palabras con tan inflamada vocación de canto, con tan potente y fuerte ansia para el vuelo, con tan máscula originalidad?<sup>22</sup>

### *Trilce*

La edición de *Trilce* habrá de ser mucho más interesante. Esta joya del vanguardismo universal fue tirada en una de las imprentas que acaso publicó los libros más importantes de la literatura peruana, al menos hasta la primera mitad del siglo XX: Los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.

Hacia el año 1856, al regreso de Mariano Felipe Paz Soldán tras inspeccionar dos cárceles estadounidenses para elegir qué tipo de régimen penitenciario le convenía al Perú, se inició la construcción del Panóptico de Lima, donde ahora es el Centro Cívico y el Hotel

<sup>22</sup> Fragmento del artículo aparecido en *La Reforma*, Trujillo, miércoles 6 de agosto de 1919, año VIII, núm. 428.

Sheraton. Una vez iniciado su funcionamiento, se establecieron estrictas medidas disciplinarias, siendo el trabajo obligatorio uno de los ejes fundamentales del modelo.

La idea era poder convertir a los presos en hombres productivos y de provecho, de modo que la fábrica se convirtiera en una prolongación de la prisión. De esta forma, en los pabellones se ubicaron los talleres de carpintería, zapatería, herrería, trenzadería, hojalatería, encuadernación, fundición, panadería y, poco después, los talleres tipográficos. Sin embargo, el objetivo de estos talleres no estaba enfocado en el desarrollo de los productos, sino básicamente, en la domesticación del preso, es decir, más que preocuparse por la producción, se trataba de inculcar la disciplina productiva.

Esto último puede ser una de las claves para entender cómo fue posible la publicación de *La canción de las figuras* (1916) de Eguren, *La Mariscal* (1914), *El Caballero Carmelo* (1918) y *Belmonte el trágico* (1918) de Valdelomar,<sup>23</sup> *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923) de Vallejo, *El aroma de la sombra y otros poemas* (1924) de Enrique Peña Barrenechea, así como toda una larga lista de códigos civiles y manuales policiales desde el interior del Panóptico. La información disponible en torno, específicamente, a este taller crucial en la historia de la literatura peruana es bastante escasa; sin embargo, he podido encontrar algunas pistas, más allá de los detalles penitenciarios recogidos ampliamente por Carlos Aguirre. En el prólogo a *El Caballero Carmelo*, Alberto Ulloa Sotomayor relata la ocasión cuando Valdelomar lo llevó al Panóptico de Lima para revisar los detalles de la impresión del libro:

Delante de nosotros se ha abierto la reja y tras de nuestro paso se ha cerrado con un traquido opresor. Hemos cruzado oscuras galerías,

<sup>23</sup> El padre de Valdelomar fue subdirector del Panóptico durante el corto gobierno de Billinghurst, quizá de ahí la posibilidad de abrir ese recinto para sí mismo y para sus amigos poetas.

hemos descendido escaleras de encrucijada, nuevas rejas se han abierto y cerrado por las manos duras de carceleros y hemos alcanzado, al fin, un rayo de sol en el taller donde se imprimía este libro.

[...] los pobres penitenciados, repito, hacían trabajar las máquinas impresoras, llenaban de tipos los componedores, armaban las páginas, corregían las pruebas, llevaban a cabo, en una palabra, toda la gestación humilde de algunos libros que iban a proyectar luz sobre una sociedad y que ha acumulado en los presidios toda la negrura del oprobio y de la desolación.<sup>24</sup>

Vallejo, por su parte, incluirá un cuento en *Escalas Melografiadas*, bajo el título de “Liberación”, que se desarrolla al interior de los talleres tipográficos de la penitenciaría. Vallejo había ido a revisar unas pruebas de imprenta, al parecer de *Trilce*, ahí el impresor le cuenta los pormenores de un asesinato llevado a cabo en el taller y del cual se siente relativamente culpable; acaso transposición del rol del impresor con respecto a lo hecho en *Trilce* con el lenguaje.

Ahora bien, quisiera enfocarme en la edición de *Trilce* para retomar la historia de las ediciones de los poemarios de Vallejo. Acerca de los detalles de la impresión de la obra, la cual tenía en la portada un retrato a lápiz del autor por Víctor Morey (véase Figura 2 en el anexo) basta decir que la edición constó de 200 ejemplares y le costó 150 soles a Vallejo, quien pagó con el monto del premio de un concurso literario celebrado en Lima en diciembre de 1921. El precio de venta fue de 3 soles por ejemplar.

No obstante, según cuenta Juan Espejo Asturrizaga, Vallejo no pudo pagar toda la edición de golpe, por lo que no le entregaron el tiraje completo, sino que lo fue recogiendo poco a poco en los meses sucesivos. En cuanto a los poemas de *Trilce*, éstos se com-

<sup>24</sup> Abraham Valdelomar, *El caballero Carmelo: cuentos*, Ciudad de los Reyes del Perú, Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1918, p. I.

pusieron mayoritariamente durante los 112 días que pasó Vallejo en la prisión de Trujillo (por incendiario y sospechoso de intento de asesinato), así como en los dos meses previos a su detención, cuando estuvo escondido en la casita de campo de Antenor Orrego en la campiña de Mansiche.

De esta situación de encierro nació el poemario, no encontraría mejor lugar que el Panóptico de Lima –figura ciertamente experimental en su propuesta de resocialización del preso– para su impresión, en donde, y esto es necesario tenerlo muy en cuenta, el propio poeta debió de haber fungido de editor y asesor de impresión. Asimismo, por lo escrito en una carta a Juan Espejo Asturrizaga, en la cual le dice que editar un libro “es la forma de hacer obra más pura y más seria”,<sup>25</sup> la labor de edición debe haber sido ejercida con la máxima diligencia y circunspección.

Ahora bien, no es novedoso sostener que Vallejo en *Trilce* rompe con las formas canónicas de comunicación escrita, en la medida que esta escritura se presenta como la marca ideológica de la clase intelectual dominante (y, podríamos decir, libre) o que Vallejo violenta la representación gráfica de las palabras. Sin embargo, analizar estos puntos a la luz de la imprenta puede darnos claves interesantes.

La impresión trajo consigo el desarrollo de diccionarios exhaustivos, gramáticas y fomentó el deseo de legislar lo “correcto” en el lenguaje. Los errores gramaticales, propiamente, no existían previamente a la invención de la imprenta, sino que es ésta la que fija, eterniza y, en cierto sentido, momifica el lenguaje. Sin embargo, el poeta trama su poesía desde el encierro, confecciona palabras que acaban de nacer sin el agobio del uso o de la tradición literaria.

Vallejo, tal cual lo expresa Antenor Orrego en su magnífico y lamentablemente olvidado prólogo a *Trilce*, “toma la pieza anató-

<sup>25</sup> César Vallejo, *Correspondencia completa*, p. 43.

mica y la encaja en su lugar funcional”, es decir, imprime la letra al punto de retrotraer las palabras hacia su origen, a la esencia misma del ser no acusada por la carga intelectual de la tradición. Así en “Trilce IX”, la “v” tantas veces repetida y a veces fallada más que evocar al sexo femenino ausente, toma la forma precisamente de éste.

Es necesario tener en cuenta que la escritura fonética supuso un alto grado de abstracción que borró toda relación entre la escritura y lo representado. Sin embargo, el poeta, en tanto conecta y acerca todo lo que los demás separamos y alejamos, guarda nostalgia de este origen de la escritura, y se empeña en restablecer el vínculo analógico y la sugerencia visual. El poeta une lo separado por el conocimiento; el significado (es decir, aquello que la palabra evoca) y el significante (la anatomía e imagen acústica de la palabra) parecen corresponderse por mero arbitrio y convención social; sin embargo, encuentran en la poesía una unión visual y analógica necesaria.

Tanto el poeta como el tipógrafo se valen de las palabras como objetos, de tal forma que no se puede pensar únicamente en el significado de la palabra, sino también en lo que su anatomía misma expresa. Lo que sucede en el poema XIII de *Trilce* puede ser aún más interesante, el penúltimo verso clama “Oh estruendo mudo”, y la exclamación se revierte y se aglutina en el verso final “odumodneurtse”. Ante esto, hay quienes lo consideran mera arbitrariedad gráfica o, más bien, la creación de una onomatopeya que sostiene arquitectónicamente todo el poema.<sup>26</sup> Sin embargo, es posible pensar que la intuición vallejana está situada sobre lo siguiente.

<sup>26</sup> Tal es la opinión, en el primer caso, de Giovanni Zilio quien recoge y critica, precisamente, la segunda opinión que es sostenida por Gonzalo de Freitas. Cf. Giovanni Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Universitaria, 2002, p. 86.

Antes de la creación de la imprenta e incluso antes de que las superficies de escritura tuvieran un precio accesible, los copistas hacían lo posible por introducir la mayor cantidad de palabras en el pergamino, entonces prácticamente no quedaban espacios entre palabra y palabra, con lo cual leer estaba más cerca al descifrar y la lectura quedaba reservada para unos cuantos. Esta ausencia de espacios entre palabras hacía del texto algo sumamente ruidoso, ciertamente muy cercano a la expresión oral, de modo que recién en los albores del siglo XI, con el uso de superficies baratas, se empezaron a introducir los espacios entre palabras y la lectura se convirtió en un acto silencioso radicalizado con la imprenta.

Por otro lado, la lógica de la imprenta antes de la digitalización es la del carácter especulado (es decir, relativo al espejo), en la composición de las palabras sobre la platina, se “escriben” de derecha a izquierda para aparecer impresas de izquierda a derecha cuando el ojo del tipo se haya estrellado contra el tímpano,<sup>27</sup> portador del papel. Vemos entonces con mayor claridad la intuición de Vallejo: al invertir la expresión “estruendo mudo”, está tratando de combatir el carácter especular de la impresión, retrotrayéndose a la palabra como la cosa misma que imprime y no como la cosa impresa.

Asimismo, al aglutinar la expresión, introduce un ruido violento en el poema, evidenciando la paradoja misma del lenguaje impreso y sin estruendo mudo en la pasividad insonora de la página. No menos interesante resulta el poema V de *Trilce*, en cuya primera edición encontramos, al final de la primera estrofa, el verso “¡Grupo de los dos cotiledones!”, y debajo exactamente de la letra “e” de “cotiledones”, nos topamos con una “e” de apariencia solitaria, cual si fuera una letra caída al azar al interior del poema (véase Figura 3 en el anexo).

<sup>27</sup> Resulta interesante, y tema para otro trabajo, el hecho de que al estrellarse el ojo del tipo con el tímpano se produzca la impresión de la letra.

La exactitud de la ubicación difícilmente nos lleva a verlo como una errata (aunque es cierto, esa letra desaparece en ediciones futuras), más bien es posible pensar que Vallejo está considerando a la “e” de “cotiledones” como el cotiledón mismo (hoja primordial constitutiva de la semilla, que se encuentra en el germen o embrión), en la medida donde se sitúa justo en el núcleo de la palabra (cotiledones) y es a la altura de esa “e” nuclear el lugar de la segunda para poder expresar gráficamente ese grupo de los dos cotiledones que clama el poema.

Vale la pena mencionar el uso de los signos de puntuación, siempre preciso y con extrema propiedad, como si fueran ellos la expresión de la regla y los límites del lenguaje. Quizá uno de los pocos casos donde se sale de la regla es por una cuestión estrictamente funcional a lo dicho: una “s” minúscula aprisionada entre dos puntos.<sup>28</sup> Ha sido el propio Vallejo quien dijo: “La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma”.<sup>29</sup>

En *Trilce* son precisamente los signos ortográficos, máxima expresión del significante, los que establecen esos fueros. Pero dirijamos nuestra atención al aspecto fundamental de la edición de *Trilce*, no se debe pasar por alto el hecho de que hayan sido los mismos presos, quienes pusieron en el papel cada una de las letras del poemario.

Basta pensar en ese peón-impresor, aludido por Vallejo en el cuento “Liberación”, al cual llama “mi peón” y sostiene: “diríase que ha perdido el sentimiento verdadero de su infortunio o que

<sup>28</sup> En “Trilce XX”: “pero con un poquito / no má- / .s.”

<sup>29</sup> César Vallejo, *Ensayos y reportajes completos*, Lima, PUCP, 2002, p. 410.

se ha vuelto idiota”<sup>30</sup> quien imprimió: “Oh las cuatro paredes de la celda” o “El compañero de prisión comía el trigo / de las lomas, con mi propia cuchara” o “En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones”, por poner sólo algunos ejemplos.

Este gesto, en apariencia inocente, no es gratuito en un poemario que dinamitaría los cánones de la comunicación escrita, menos si precisamente fue impreso por quienes están excluidos del circuito de comunicación. No se trata simplemente de haber recurrido al taller más económico de la ciudad, sino de una puesta en movimiento de la maquinaria de producción carcelaria. Ciertamente, las dinámicas laborales desplegadas en el Panóptico suponen una apuesta experimental para disciplinar al preso, así su vinculación con la vanguardia artística no puede responder a una mera coincidencia.

Dicho gesto alcanza magnitudes de revancha y reivindicación rastreables en *Trilce*, pero que resultan aún más evidentes, por discursivas, en el cuento “Liberación” al cual ya nos hemos referido. En él, Vallejo habrá de sostener lo siguiente:

Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta.

El jefe de ellos es un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo. Joven, inteligente, muy cortés; Solís, que así se llama el preso, pronto ha hecho grandes inteligencias conmigo, y hame referido su caso, hame expuesto sus quejas, su dolor.

—De los quinientos presos que hay aquí —afirma—, apenas alcanzarán a una tercera parte quienes merezcan ser penados de esta manera. Los demás no; los demás son quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> César Vallejo, *Novelas y cuentos completos*, Lima, Copé, 1998, p. 353.

<sup>31</sup> *Idem*.

De esta forma, *Trilce* representa la paradójica puesta en circulación de las palabras nacidas del encierro,<sup>32</sup> compuestas e impresas por hombres cuya condición pareciera haberlos vuelto idiotas. Vallejo establece aquí un precedente embrionario de su futuro interés por devolver el contenido social y universal a las palabras; sin embargo, no parte de aquellos en el nivel inferior de la pirámide social, sino más bien de quienes han sido excluidos de ella, de todos los que han sido puestos tras las rejas por la autoridad de la letra.

Resulta comprensible, entonces, que el libro haya caído en el mayor vacío, Antenor Orrego<sup>33</sup> prologó dicha obra y Vallejo le escribía en una carta: “han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han acunado a *Trilce*”.<sup>34</sup> Sólo Luis Alberto Sánchez fue el que se pronunció en la revista *Mundial* para manifestar, al menos, su incomprensión de la respuesta por parte de la crítica:

<sup>32</sup> Vallejo es consciente del carácter paradójico y hasta absurdo subyacente en *Trilce*. En una crónica de 1927 hace referencia al día en que habrá de efectuarse el cambio de horario en París debido a la llegada de la primavera y señala cómo es que habrá de suceder en algún momento de la noche que a las once serán las doce, lo cual no pasa inadvertido para un amigo suyo que le dice “el verso de usted va a realizarse esta noche en París” (el verso al que se refiere es el que abre el poema LIII de *Trilce*). Ante esto Vallejo dirá lo siguiente con respecto a *Trilce*: “Sin duda alguna, hay versos en ese maldito *Trilce* que, justamente, por derrengados y absurdos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas y cómicas, pero espontáneas y vitales. Aquello de que esta noche las once sean las doce en París, no puede ser más cierto y viviente. El que pretenda sustraerse a esta articulación –istmo o canal– entre ambos números del reloj, tendrá que asumir todas las consecuencias de su rebeldía. Aquel que no acepte esta nueva verdad matemática de que once son doce, tendrá que vérselas esta noche con mil catástrofes personales”. Cf. César Vallejo. *Artículos y crónicas completos*, Lima, PUPC, 2002, pp. 439-440.

<sup>33</sup> Resultan interesantes las palabras que le escribiera Antenor Orrego a Juan Espejo Asturrizaga con respecto a la publicación de *Trilce*: “Supongo que ya conocerá el nuevo libro de César, *Trilce*. Ya puede figurarse el escándalo que se ha armado aquí y en Lima con la manera libérrima de los versos. Estos estúpidos no pueden concebir que se dé la más alta y profunda poesía fuera de la rima y el metro”. Cf. Juan Espejo, *César Vallejo: itinerario del hombre*, p. 138.

<sup>34</sup> César Vallejo, *Correspondencia completa*, p. 46.

Y he aquí, ahora, a un poeta brujo. A un poeta con cuyo libro luché en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro.

¿Por qué ha escrito *Trilce*, Vallejo?

[...] Después de tres años en que los cuales la vida le ha combatido duramente; después de haber gustado el sabor de la prisión, por obra de una calumnia infame, después de haberse emborrachado de exotismo, de amargura y de vino, César A. Vallejo ha lanzado un nuevo libro incomprensible y estrambótico: *Trilce*.

¿Pero por qué ha escrito *Trilce* Vallejo?

Me extraña y al mismo tiempo comprendo o quiero comprender. Este poeta de talento brujo ha menester rareza. Observador atento de la vida, busca en todas las cosas un sentido íntimo, profundo y palpitante, cuya expresión adecuada requiere el aprehender, aunque el lector permanezca atónito preguntándose si se trata de una humorada del poeta o de una cosa tremenda que escapa a su comprensión.

¿Esto o aquello?

[...] Se le combatirá mucho. Es de los que deben resignarse a soportar ataques y burlas. Cuando llegue la hora de la prueba, de todo corazón estaré con él.<sup>35</sup>

Sin embargo, Vallejo mismo habrá de confesarle a Sánchez que se sentía superior a su libro, por eso vislumbraba la reformulación de su proyecto poético, que habrá de alcanzar su máxima expresión con *España, aparta de mí este cáliz*.

<sup>35</sup> Comentario aparecido en *Mundial*, Lima, 3 de noviembre de 1922, año III, núm. 129. Cf. Juan Espejo, *César Vallejo: itinerario del hombre (1892-1923)*, Lima, Seglusa, 1989, pp. 305-306.

*España, aparta de mí este cáliz*

El viernes santo de 1938, Vallejo descenderá del madero de su agonía, prolongada por más de un mes. Antes de iniciar su calvario, había corregido y preparado para la imprenta el que sería su último libro de poemas. Georgette le facilitará los originales a Juan Larrea, a partir de entonces se iniciará una historia ciertamente olvidada en torno a la primera edición de *España, aparta de mí este cáliz*.

Hacia 1938 se estableció en el monasterio de Montserrat, en Barcelona, el Hospital de la Sangre y la Unidad de Imprentas del Ejército del Este. La dirección de la imprenta estaría a cargo del poeta e impresor español Manuel Altolaguirre, quien relata los pormenores de su labor en los siguientes términos:

Imprimíamos un boletín diario, que acompañábamos semanalmente con una hoja literaria titulada *Los Lunes del Combatiente*. En dicha publicación aparecían romances y canciones tradicionales, antologías de poetas contemporáneos y alguna que otra colaboración inédita; pero tengo que referirme al modo que tuvimos que aprovisionarnos de papel para esta empresa. Para ello nos lanzamos a la ofensiva. En la tierra de nadie, entre las dos líneas de fuego, a la orilla de un tranquilo riachuelo, existía un pequeño molino de papel. Nunca ningún ejército lo hubiera considerado lugar estratégico; pero para mí tenía una importancia excepcional. Sin derramamiento de sangre y sin tener necesidad de disparar un solo tiro, nos apoderamos del reducto. El papel que se fabricaba en ese molino era un papel precioso. Los trapos viejos triturados y blanqueados se transformaban en hojas blanquísimas de papel hilo con transparentes marcas de agua. Papel que salía hoja a hoja y que eran colgadas de los cordeles con los mismos ganchos con que las lavanderas cuelgan la ropa limpia. Producción limitada pero sorprendente. El boletín del Cuerpo de Ejército y su suplemento literario fueron impresos en ese papel de lujo. También editamos varios libros. Entre ellos *España en el corazón*, de Pablo

Neruda; como materia prima para el papel de ese libro se usaron banderas enemigas, chilabas de moros y uniformes de soldados italianos y alemanes.<sup>36</sup>

Será en esta imprenta donde se lleve a cabo la edición de *España, aparta de mí este cáliz*. Sin embargo, Juan Larrea había dado dos versiones distintas en torno a la edición príncipe. En la primera de ellas había sostenido que ésta se empezó a imprimir, pero debido a los ataques del enemigo, lamentablemente quedó en rama; en la segunda, afirmaba la publicación del libro que sin embargo cayó en poder del enemigo cuando comenzaba a distribuirse. Esta última, habrá de ser por mucho tiempo la versión oficial y generalizada al interior de la crítica vallejana. No obstante, hacia 1973, Juan Gilabert habrá de recibir la siguiente carta anónima luego de haber publicado un breve artículo sobre el tema.

Estimado señor Gilabert:

Acabo de leer en el número de junio de *Papeles de Son Armadans* su hermoso artículo sobre *España, aparta de mí este cáliz*. Soy ya un hombre de alguna edad y en la actualidad mis quehaceres profesionales no tienen nada que ver con el arte o la literatura, pero conservo mis aficiones artísticas de los años mozos (que fueron los mejores de mi vida) y me relaciono con gente que lee. Un amigo que sabe de mis años de cuando la guerra civil me presentó la susodicha revista y leí su artículo, que estaba acompañado de su dirección en U.S.A. Por el nombre y por lo que usted escribe sospecho que es español y joven, al menos más joven que un servidor. Les escribo estas líneas porque hoy, sentado en mi despacho de “executive”, como dicen ustedes en U.S.A., al leer su artículo los ojos se me han llenado de agua (¡imagínese lo que habrá pensado la secretaria!), ya que toda una época de mi vida

<sup>36</sup> Manuel Altolaguirre, “El caballo griego”, en *Obras completas I*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 107-108.

ha retornado por unos instantes y me he dado cuenta de lo miserable que me he vuelto en estos últimos treinta años. Fui voluntario de las Milicias Antifascistas después de los combates de julio en Barcelona; posteriormente, comisario político en el Ejército del Este, y guardo un recuerdo imborrable de aquella época de mi vida, que ahora al leer los versos de Vallejo que usted reproduce he vuelto a vivir y que volvería a vivir otra vez ahora en mis vejezes. Después de la derrota del 39, ya sabe usted, campe el que pueda, y hoy mi posición profesional ni tan siquiera me permite firmar la carta que le envió. Ya ve usted lo que es la vida. Lo que sí quisiera señalarle es que en la nota 9 de su artículo usted indica que la edición del libro de Vallejo fue destruida antes de que se distribuyera, y eso no es correcto, pues yo, que participé en la edición e impresión de la obra, le puedo atestiguar que terminamos varios ejemplares; yo mismo poseo uno y sé de otros que quizá también tengan copia. En todo caso, ya que nadie parece saber de esta edición, haré que mi copia vaya como donación anónima a alguna biblioteca pública, a pesar de que la guardo como recuerdo de una época heroica de mi vida.

¡Salud! P.S.A.<sup>37</sup>

Esta carta habrá de modificar todas las ideas que se tenían entorno a la edición príncipe, de cuya existencia incluso se dudó. De esta forma, Julio Vélez y Antonio Merino iniciarán una incansable búsqueda por dar con al menos un ejemplar de aquella primera edición. Su sorpresa será enorme cuando encuentren en el monasterio de Montserrat no una, sino hasta cuatro copias de *España, aparta de mí este cáliz* junto a una copia de *España en el corazón*, de Pablo Neruda, y una de *Cancionero menor para combatientes*, de Emilio Prados, también salidos de la imprenta del Ejército del Este. El

<sup>37</sup> Julio Vélez y Antonio Merino, *España en César Vallejo*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 142-143.

descubrimiento será magnífico y sin duda reconstruirá un pedazo de la historia de la guerra civil española, que parecía condenado al olvido. Sin embargo, a continuación quisiera tratar de establecer los alcances de esta primera edición dentro de la obra vallejana.

Como ya ha sido dicho, en los talleres del monasterio de Montserrat se editó el libro de Pablo Neruda *España en el corazón*. Los detalles de esta edición quedan consignados en una carta de respuesta de Manuel Altolaquirre a José Antonio Fernández de Castro.

Mi querido José Antonio:

El libro de Pablo lo imprimí en el Monasterio de Montserrat, donde los frailes tenían uno de los mejores talleres de Cataluña. Pensé hacerlo en una máquina de pedal, que llevé conmigo al mismo frente para editar el Boletín Diario del XI Cuerpo de Ejército, la hoja literaria *Granada de las Letras y de las Armas* y algunos folletos y propaganda.

No teníamos papel para tales trabajos, y como mi jefe, el teniente coronel Paco Galán no quería enviarme a las trincheras, yo quise ser útil trabajando en la imprenta. Nos enteramos que cerca del frente, en Orpi, había una fábrica de papel abandonada y decidimos ponerla a funcionar. Fue el comisario jefe Juan Ignacio Mantecón y otro querido amigo, Arturo Cuadrado, quienes organizaron la producción y facilitaron todos los elementos.

El día que se fabricó el papel del libro de Pablo fueron soldados los que trabajaron en el molino. No sólo se utilizaron las materias primas (algodón y trapos) que facilitó el comisariado, sino que los soldados echaron en la pasta ropas y vendajes, trofeos de guerra, una bandera enemiga y la camisa de un prisionero moro.

El libro de Pablo, impreso bajo mi dirección, fue compuesto a mano por soldados tipógrafos e impreso también por soldados. El tipo usado fue elzeveriano. Sólo hicimos quinientos ejemplares; algunos

ejemplares pasaron la frontera en la mochila de los soldados, pero casi la totalidad de la edición quedó en Cataluña.

Te abraza, Manuel Altolaquirre.<sup>38</sup>

Resulta evidente que la edición de *España, aparta de mí este cáliz* debe haber tenido un proceso semejante, entonces aquel mito en torno a que el papel necesario para su impresión fue fabricado usando como materia prima el uniforme de un general fascista caído en batalla no es sino una clara muestra de cómo la realidad es capaz de superar a la ficción. Más aún, la portada del libro consigna los siguientes datos (véase Figura 4 en el anexo): en la parte superior el nombre del autor y el título del libro, debajo y entre paréntesis: “Prólogo de Juan Larrea –en alusión al prólogo “Profecía de América”– y “Dibujo de Pablo Picasso”, en referencia al retrato de Vallejo hecho por el pintor español con unas fotografías de su cadáver.

Asimismo, en la parte inferior se puede leer lo siguiente: “Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Ediciones Literarias del Comisariado. Ejército del Este Guerra de la Independencia. Año de 1939”.<sup>39</sup> Es decir, tenemos acá un gesto similar, pero, evidentemente, mucho más poderoso que el de la edición de *Trilce* de 1922. Basta imaginar a los mismos voluntarios de la República imprimiendo los versos acerca de sus hazañas y esperanzas.

No sólo eso, en este caso tenemos la superación de lo esbozado a lo largo de la investigación. Obviamente ya no estamos al interior del régimen de la sociedad capitalista, donde “el trabajo y el placer se excluyen recíprocamente, negándose el uno al otro en todos los

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>39</sup> Además, el pie de imprenta consigna lo siguiente: “De esta edición se han hecho 1,100 ejemplares. De éstos se han numerado 250, y los restantes sin numerar. Se terminó su impresión el día 20 de enero de 1939”.

ritmos de la vida”,<sup>40</sup> pero tampoco nos encontramos propiamente en el orden social soviético donde, en palabras de Vallejo, “los trabajos y los placeres no se alternan, sino que transcurren simultáneamente (se trabaja siempre con placer y se distrae siempre con utilidad)”;<sup>41</sup> tenemos aquí la realización de la estética del trabajo aludida a lo largo de este texto: “ningún placer sin esfuerzo creador, ningún esfuerzo sin placer creador”.

Incluso es posible ir más allá y vislumbrar en este gesto la consumación de la utopía vanguardista de ligar vida y arte, de organizar, a partir del arte, una nueva *praxis* vital; aunque ciertamente de una manera trágica, Vallejo ya había muerto cuando se editaba *España, aparte de mí este cáliz* y el fascismo terminó por imponerse en la guerra civil española. Sin embargo, nunca antes –tal vez únicamente remontándonos a la figura plural de Homero– se entendió la poesía propiamente como una gesta en cuya creación participaran todos los hombres.

Estamos aquí ante el siempre impreciso lugar común en la crítica vallejana de “la poesía hecha por todos”, mas es posible ver, en esta ocasión, que tal consigna corresponde con una particular forma de concebir el trabajo. La poesía hecha por todos es la realizada a través de una maquinaria de producción, donde cada hombre ocupa uno o muchos lugares en la división del trabajo. Es esta la literatura proletaria de la que hablaba Vallejo, la cual, frente al verbo vacío y sin atributos colectivos de la literatura burguesa, se expresa en un lenguaje con la ambición de ser común a todos los hombres. Es esta la colectivización infinita de la vida por los trabajadores y también la fiesta de esperanza, fe, esfuerzo, buena voluntad, justicia práctica y amor universal: “a la confusión de lenguas del

<sup>40</sup> César Vallejo, *Ensayos y reportajes completos*, p. 58.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 57.

mundo capitalista, quiere el trabajador sustituir el esperanto de la coordinación y justicia sociales, la lengua de las lenguas".<sup>42</sup>

Poeta, crítico, pintor, editor, impresores, soldados, héroes, hombres, todos participan pero, desde la concepción marxista de la sociedad futura, cada hombre debe de ser un politécnico, de modo que cada trabajador conoce y practica todos los oficios, pasa por todas las funciones, así como responsabilidades económicas. En el "Himno a los voluntarios de la República", Vallejo lo expresa claramente:

¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga  
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado  
a su brutal delicadeza; volverán  
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales  
y trabajarán todos los hombres,  
engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres!<sup>43</sup>

No se trata de una inmovilidad dentro de la maquinaria de producción, sino que el poeta ha estado también en el frente de batalla, los impresores son soldados y todos los involucrados son fundamentalmente hombres.<sup>44</sup> Vallejo ya había celebrado, en marzo de 1937, todas estas particularidades de la guerra civil española, que le resultaban inéditas en toda la historia de las guerras humanas:

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>43</sup> Énfasis en el original.

<sup>44</sup> Estamos acá bastante lejos de la crítica desarrollada por Vallejo en torno a la especialización, sosteniendo, por ejemplo, que en Nueva York no será posible encontrar al hombre pleno e integral, sólo habrá mitades, cuando no cuartos u octavos, de hombre. Para Vallejo el especialista se aleja de la universalidad humana y para retratarlo utiliza la siguiente figura: "Un dentista no piensa y se conduce como cualquier hombre, sino como hombre en cuanto dentista; su espíritu es espíritu odontológico y no espíritu humano". Cf. César Vallejo, *Artículos y crónicas completas*, p. 292.

¡Cuántos nuevos enunciados de grandeza humana y de videncia cívica van brotando del atroz barbecho operado por la guerra en el alma del pueblo español! Nunca viose en la historia guerra más entrañada a la agitada esencia popular y jamás, por eso, las formas conocidas de epopeya fueron remozadas –cuando no sustituidas– por acciones más deslumbrantes y más inesperadas.<sup>45</sup>

Más aún, este carácter deslumbrante de la organización del pueblo español habrá de presentarlo bajo la forma de milagro:

La epopeya popular española es única en la historia. Ella revela de cuánto es capaz un pueblo, lanzado, por exclusiva propulsión de sus propios medios e inspiraciones cívicas, a la defensa de sus derechos: devela, en pocos meses, una vasta insurrección militar, detiene dos poderosas invasiones extranjeras coaligadas, crea un severo orden público revolucionario, estructura, sobre nuevas bases, su economía, funda de pies a cabeza un gran ejército popular y, en suma, se coloca a la vanguardia de la civilización, defendiendo con sangre jamás igualada en pureza y ardor generoso, la democracia universal en peligro. Y todo este milagro –hay que insistir– lo consume por obra propia suya de masa soberana, que se basta a sí misma y a su incontrastable devenir.<sup>46</sup>

Pero ya ha sido dicho, lo más increíble de los milagros es que suceden. En febrero de 1937, antes de empezar la redacción de *España, aparte de mí este cáliz*, Vallejo escribía lo siguiente:

Entre otros bienes que nos traerá el triunfo del pueblo español contra el fascismo, será el de demostrar a los intelectuales de los demás países que si crear, en el silencio y recogimiento de un despacho, una obra

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 960.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 964.

intrínsecamente revolucionaria es una cosa bella y trascendente, lo es aún más crearla en medio del fragor de una batalla, extrayéndola de los pliegues más hondos y calientes de la vida.<sup>47</sup>

Sin duda, estas palabras muestran la seriedad de Vallejo al concebir, en su discurso en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, la “misión profesional” de los escritores. Absolutamente consecuente con sus críticas en torno a una poesía de pijama y a puertas cerradas, Vallejo se lanza en los últimos meses de 1937 a la elaboración de *España, aparta de mí este cáliz*, donde consumará su proyecto no sólo de proletarizar la poesía, sino de devolverle a las palabras su contenido social universal. El caso del “Pedro Rojas” será paradigmático.

Vélez y Merino advirtieron, en el libro *Doy Fe*, de Antonio Ruiz Vilapana, el origen profundamente trágico y extraliterario del estribillo que, a través de una serie de transformaciones, se convierte en la instancia decisiva del poema:

Uno de los primeros que nos hizo actuar, y que se halló junto al cementerio de Burgos, era el cadáver de un pobre campesino de Sasamón... Era un hombre relativamente joven, fuerte, moreno, vestido pobremente, y cuya cara estaba horriblemente desfigurada por los balazos.

Como ocurría siempre, nadie se atrevía a identificarle; solamente en uno de sus bolsillos hallamos un papel rugoso y sucio, en el que escrito a lápiz, torpemente, y con faltas ortográficas, se leía: “Abisa todos los compañeros y marchar pronto / nos dan de palos brutalmente y nos matan / como lo ben perdió no quieren sino / la barbaridá”.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 959.

<sup>48</sup> Julio Vélez, *op. cit.*, p. 130.

Asimismo, transcriben toda una serie de datos vinculados con el poema, tales como que gran número de los fusilados eran de Miranda de Ebro y ferroviarios, o bien, la presencia, en los bolsillos de los cadáveres, del tenedor y la *cuchara*, pruebas de su reclusión en el penal antes de su ejecución. Sin embargo, Vélez y Merino señalan que si bien estas vinculaciones resultan importantes, únicamente nos permiten reconocer el método de trabajo de Vallejo.

Cornejo Polar, por su parte, irá un poco más allá y señalará las particularidades subyacentes a ese método. En una primera versión del poema, que sobrevive en un manuscrito de Vallejo, el mensaje del voluntario de la República es copiado tal cual, pero ya en la versión final se transforma, aunque sin dejar de estar vigente el texto originario. Cornejo Polar dirá: “no lo copia, es cierto, pero lo asume como sustrato de una palabra que de esa manera socializa la instancia de su enunciación”.<sup>49</sup> De esta forma, reconocerá dos motivaciones detrás de esta transformación.

La primera motivación es, más bien, circunstancial y la vincula a las menciones del texto de Ruiz Vilapana respecto a las cucharas encontradas en los bolsillos de los fusilados. Ya Vallejo se había preocupado, desde *Los heraldos negros*, por las opciones simbólicas de la cuchara,<sup>50</sup> de tal forma que el azar se termina entrecruzando con el proceso interno de su poesía, por lo que para Cornejo Polar será “como si de pronto se hubiera cumplido el sueño de los mejores vanguardistas, de reintegrar arte y vida,

<sup>49</sup> Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994, p. 239.

<sup>50</sup> Cornejo Polar señala varios poemas donde aparece ese utensilio; agrego, simplemente, un fragmento de una carta a Antenor Orrego en la que habla de su responsabilidad con respecto a *Trilce*: “Por lo demás el libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez circundante, como un niño que se llevara torpemente la *cuchara* por las narices. [...] ¡Y cuántas veces me he sorprendido en espantoso ridículo, lacrado y boquiabierto, con ese no sé qué aire de niño que se lleva la *cuchara* por las narices!” César Vallejo, *Correspondencia completa*, pp. 46-47.

pero también uno de sus temores más consistentes: que la vida moderna estaba más cerca de la muerte que de ella misma”.<sup>51</sup> Esta afirmación resulta sumamente interesante; sin embargo, según lo sostenido en el presente texto, tal consumación se da en un nivel mucho más amplio y complejo.

La segunda motivación se vincula con la experiencia vanguardista de Vallejo de violentar la representación gráfica de las palabras y su relación con la errática ortografía del voluntario de la República. Si en *Trilce* la experimentación con las grafías había podido resultar antojadiza para algunos, aquí el asunto se hace mucho más complejo y trascendente, de modo que la desviación a la norma ortográfica en el mensaje —en palabras como “ven” y “abisa”— toma un lugar fundamental dentro del poema y se incorpora al verso central que funciona como estribillo: “Viban los compañeros”. De esta forma, para Cornejo Polar se trata de una “palabra compartida y socializada, sin duda, por un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo) y su escritura a la oralidad popular”.<sup>52</sup>

A partir de esto último, Cornejo Polar obtendrá toda una serie de consecuencias circunscritas a la oralización del discurso poético, propio de toda la obra de Vallejo, y a la nostalgia de oralidad impresa en gran parte de la literatura de Latinoamérica. Sin embargo, volviendo a la línea de este trabajo, es posible apreciar cómo en el “Pedro Rojas” —y esto podríamos extenderlo a todo el poemario— ya no sólo tenemos la transformación de la anécdota en sensibilidad poética, como es posible vislumbrar en *Trilce*, también se asimila el hecho histórico para circunscribirlo al interior de una nueva epopeya.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 241.

Nuevamente imaginemos el gesto de los soldados de la República, imprimiendo los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*. Imaginemos que están componiendo el “Pequeño responso a un héroe de la República”, llegando a la estrofa final:

Todos sudamos, el hombligo a cuestras,  
también sudaba de tristeza el muerto  
y un libro, yo lo vi sentidamente,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver exabrupto.

La crítica suele estar de acuerdo con que todas las vanguardias artísticas fracasaron en su intento de ligar vida y arte. Futuristas, dadaístas, surrealistas,<sup>53</sup> todos fracasaron en sus intentos de revolucionar la vida de los hombres, quedando muchas veces en mero gesto bufonesco e insolente contra el sistema y el *statu quo*. Sin embargo, la edición príncipe de *España, aparta de mí este cáliz* pareciera dar una perspectiva distinta del asunto.

Ciertamente, Vallejo ya había muerto cuando se publicó el libro (en efecto, le retoñó del cadáver), el franquismo se impuso en la guerra civil española (aunque no se puede sostener que la ganó sin grandes dificultades); además, la edición príncipe estuvo desapa-

<sup>53</sup> Luis Buñuel resulta contundente con respecto a este punto en relación con el surrealismo: “A menudo me preguntan qué ha sido del surrealismo. No sé qué respuesta dar. A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial. André Breton, Eluard y Aragón figuran entre los mejores escritores franceses del siglo XX, y están en buen lugar en todas las bibliotecas. Max Ernst, Magritte y Dalí se encuentran entre los pintores más caros y reconocidos y están en buen lugar en todos los museos. Reconocimiento artístico y éxito cultural que eran precisamente las cosas que menos nos importaban a la mayoría. Al movimiento surrealista le tenía sin cuidado entrar gloriosamente en los anales de la literatura y la pintura. Lo que deseaba más que nada, deseo imperioso e irrealizable, era transformar el mundo y cambiar la vida. En este punto —el esencial— basta echar un vistazo alrededor para percatarnos de nuestro fracaso”. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2008, pp. 139-140.

recida por más de cuarenta años. Aún así resulta imposible olvidar que hubo un momento en España cuando se puso en marcha una maquinaria de producción, la cual dio lugar a una poesía hecha por todos los hombres (no olvidemos que el papel, el soporte, se hizo de banderas y uniformes enemigos); un momento, repito, cuando por fin se alcanzó la producción de una palabra mancomunada.

El mismo Vallejo había prefigurado ya, en *El Arte y la revolución*, las diferencias entre el adivino vulgar y el poeta que profetiza. Dentro de los primeros cuenta, por ejemplo, a Víctor Hugo, quien, como los adivinos y brujas de feria, auguró el avión como un factor de dicha y armonía entre los hombres; sin embargo, en 1914, habría de usarse como maquinaria de exterminio.

El poeta emite sus anunciaciones de otro modo: insinuando en el corazón humano, de manera oscura e inextricable, pero viviente e infalible, el futuro vital del ser humano y sus infinitas posibilidades. El poeta profetiza creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social. Lo demás, la anticipación expresa y rotunda de hechos concretos, no pasa de un candoroso expediente de brujería barata y es cosa muy fácil. Basta ser un inconsciente con manía de alucinado. Así hacen las sibilas vulgares. No importa que se realice o no lo que anuncian.<sup>54</sup>

De esta forma, es posible leer en esa clave su propia obra y comprender que cuando dice “un libro quedó al borde de su cintura muerta”, no es sino su obra, en ese viernes santo de su muerte, vigilando su costado, no sólo para que ningún arma terminara de matarlo, sino para poner en movimiento un renacimiento del verbo y del instinto de solidaridad de los hombres. En su lecho de muerte, Vallejo profetizaba: “España... Me voy a España”.

<sup>54</sup> César Vallejo, *Ensayos y reportajes completos*, p. 395.

LUIS ALBERTO CASTILLO

**Anexo**

**Figura 1**

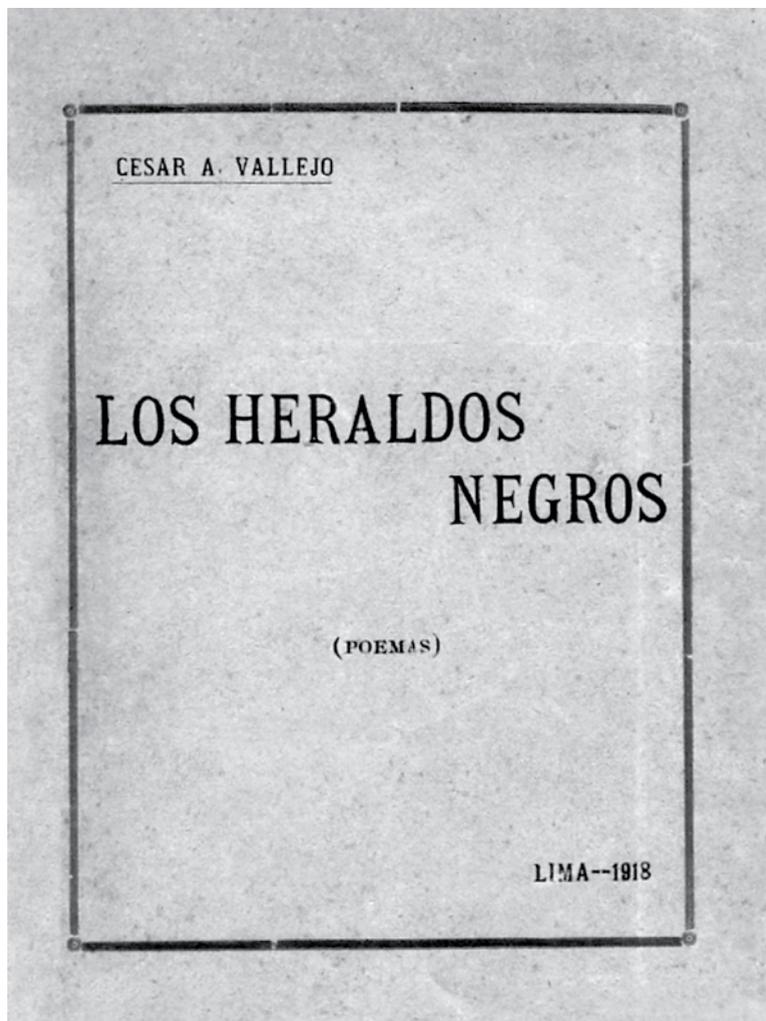


Figura 2

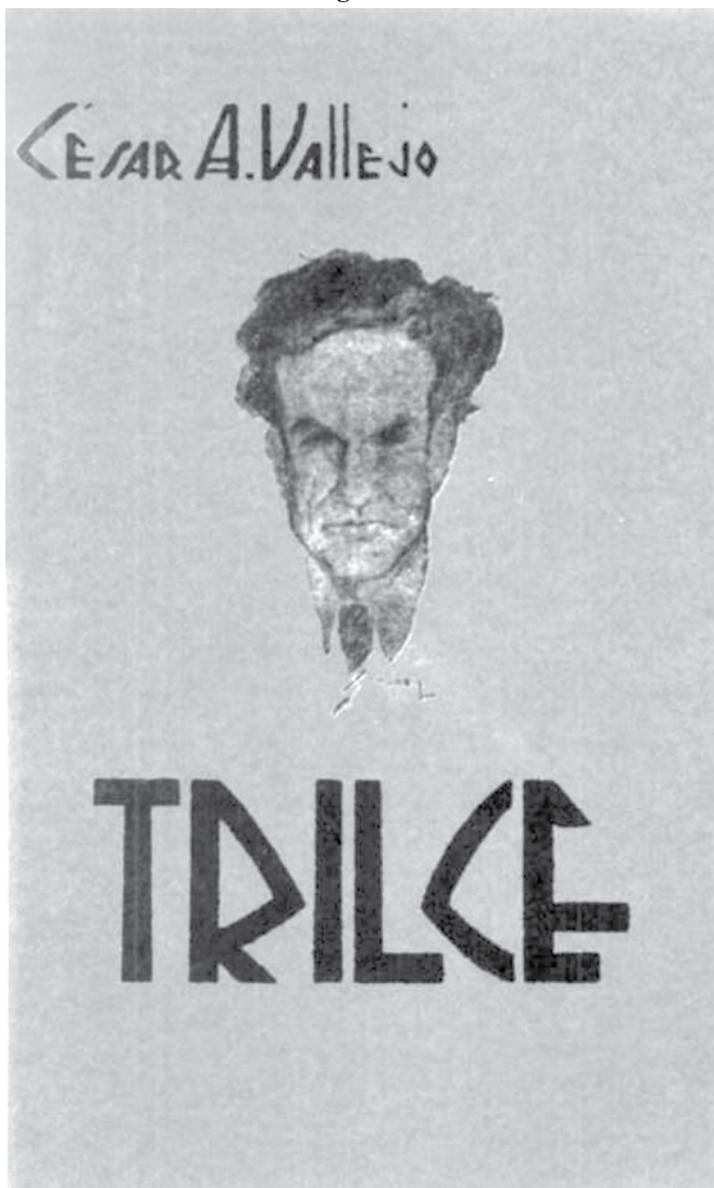


Figura 3

12

CÉSAR A. VALLEJO

V

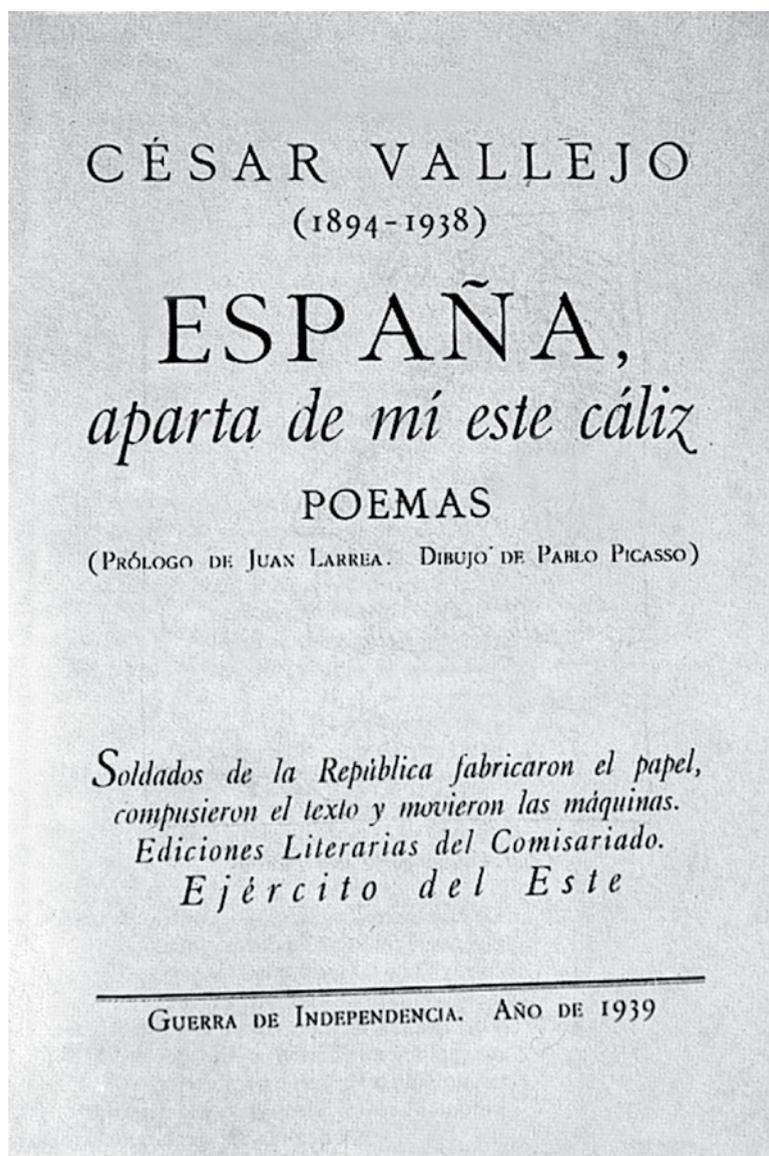
Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propenciones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.  
¡Grupo de los dos cotiledones!  
e

A ver. Aquello sea sin ser más.  
A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en són de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.  
Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

Figura 4



## Referencias

### *Bibliografía*

- Altolaquirre, Manuel, “El caballo griego”, en *Obras completas I*, Madrid, Istmo, 1986.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2008.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- Espejo, Juan César, *Vallejo: itinerario del hombre (1892-1923)*, Lima, Seglusa, 1989.
- Marx, Karl, *El capital: crítica de la economía política*, México, Siglo XXI Editores, 2008.
- Mirko Lauer, *La musa mecánica*, Lima, IEP, 2003.
- Rimbaud, Arthur, *Poesía completa*, Madrid, Visor, 2013.
- Sologuren, Javier, *Obras completas*, t. VII, Lima, PUCP, 2005.
- Valdelomar, Abraham, *El Caballero Carmelo: cuentos*, Ciudad de los Reyes del Perú, Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1918.
- Vallejo, César, *Correspondencia completa*, Lima, PUCP, 2002.
- , *Ensayos y reportajes completos*, Lima, PUCP, 2002.
- , *Poesía completa*, Lima, PUCP, 1980.
- , *Novelas y cuentos completos*, Lima, Ediciones Copé, 1998.
- , *Artículos y crónicas completos*, Lima, PUCP, 2002.
- Vélez, Julio y Antonio Merino, *España en César Vallejo*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- Zilio, Giovanni, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Universitaria, 2002.

*Hemerografía*

*El Comercio*, Lima, 31 de julio de 1919, edic. 37976.

*La Crónica*, Lima, 28 de julio de 1919, edic. 2635.

*La Prensa*, jueves 24 de julio de 1919, año XVI, núm. 9325.

———, lunes 1 de septiembre de 1919, año XVI, núm. 9930.

*La Reforma*, Trujillo, miércoles 6 de agosto de 1919, año VIII.  
núm. 428.

*Mundial*, Lima, 3 de noviembre de 1922, año III, núm. 129.

*Revista Sudamérica*, 2 de marzo de 1918.

———, 8 de junio de 1918.

## EL HUMANISMO COMUNICATIVO DE CÉSAR VALLEJO

*Miguel Ángel Huamán\**

SEGÚN DIVERSOS ESTUDIOSOS, vivimos en la sociedad del espectáculo (Debord, 1995), del consumo (Baudrillard, 2009), del “show del yo” (Sibilia, 2008), de los simulacros (Perniola, 2011). El rasgo común de la actual cultura dominante, inducida por la revolución informática y digital en curso, es la alienación de la palabra. Aquello destinado a unir a los seres humanos, el lenguaje, se enajena, se vuelca hacia la confrontación, la disputa, la competencia. Las voces personales e íntimas de mujeres y hombres en los programas de la televisión, en las series por cable, en las redes sociales en Internet ocupan el centro de la atención, se convierten en espectáculo en directa proporción a su discrepancia, diferencia, separación. La naturaleza comunicativa del hombre se desquicia porque adquiere autonomía, se escinde de funciones articularias, solidarias, cooperativas, para imponer el vasallaje de las palabras

\* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

a las ventas, a las ganancias, al interés subalterno e individualista. Nuestra existencia termina gobernada por la desconfianza, la incertidumbre, la fragmentación, que implican legitimar la violencia y el autoritarismo vigente.

En los periodos como el actual, de transición o crisis, incluso la creación verbal literaria cae en la tentación de volcarse hacia la evasión, ilusionada por el éxito y la fama. El escritor que siempre ha sido un disidente, un insatisfecho, duda en ser fiel a su mundo interior o caer en lo que todo el mundo hace: no revelar nada, seguir con el juego y obtener satisfacciones propias en alabanza de la incomunicación reinante, que torna sabios a los necios y locos a los probos. Todo lo directamente vivido se aleja en una representación independiente. Ésta se ha convertido en escenario, función, pantalla, porque una inmensa acumulación de espectáculos es la forma última del capitalismo y nunca faltará un poeta dispuesto a cantar su supuesta eterna gloria.

Sin embargo, hay otras estrategias para atravesar el temporal: retornar a las palabras de los antiguos maestros, recuperar la tradición de donde siga viva. Por ejemplo, a ciento veinte años de su nacimiento, recuperar la voz de César Vallejo, cuyos poemas siguen con su interpelación y concitan la adhesión, el consenso, en medio de una época de disidencia y diáspora. La poesía vallejiana obtiene una paradójica unanimidad porque cada uno de los lectores, impactados por la emoción que desencadenan sus versos, afirman que responde a una particular ideología que siempre interpretan como congruente con la que poseen, es decir, con la propia del destinatario o lector.

Así, se ha difundido un Vallejo para todos los gustos: cristiano (Hart, 1987), marxista (Gutiérrez, 2004), existencialista (González, 1973), indigenista (Rodríguez-Peralta, 1984), vanguardista (Salomón, 1974), y con idéntica pasión se han teñido sus versos de rojo, blanco, negro, verde. De modo que en la instancia del discurso lo que define los poemas de Vallejo es la pluralidad: de roles, de posiciones, de tiempos, de voces.

Sin duda, el secreto de dichas interpretaciones radica en la propia estructura verbal de los textos poéticos. La producción lírica del escritor santiaguino, en especial los denominados “Poemas humanos 1923-1937”,<sup>1</sup> son actos de habla, cuyos efectos perlocutivos logran reunir a los hombres a partir de un uso dialógico de las palabras. La poesía de Vallejo es en gran medida un habla para otro. La singular carga expresiva de sus poemas es consecuencia de esta interpelación. El poeta, a través de sus procedimientos y recursos verbales, consigue que se produzca un contacto, gracias al signo lingüístico, entre el “yo poético” y el lector.

Éste asume que la comunidad humana le habla en la voz que el autor representa. En los actos de habla de cada texto, la humanidad toda parece manifestar su voluntad de diálogo y encuentro. El lenguaje, como ser genérico del hombre, recupera su dimensión comunicativa. La palabra vuelve a concitar solidaridad y adhesión. La inevitable condición cooperativa de la conducta comunicativa muestra toda su vigencia en los poemas vallejianos. La conversación y el diálogo desplazan a la confrontación y la desconfianza para instaurar la posibilidad de una colectividad como conciencia solidaria, por sobre vocaciones de violencia o muerte.

Nadie pasa incólume por los poemas vallejianos. El que incurriese en éstos se verá atrapado, tendrá que abandonar su mundo carente de sentido, su estilo de vida rutinario, que oscila entre la resignación ante la insignificancia y la espera del deslumbramiento, al sentirse hondamente afectado por el hacer estético de los versos. Se verá convocado a construir el sentido, a escapar del tedio, de la falsa seguridad a la que aspira, y optará por asumir el riesgo de superar el hastío para interactuar con esa voz plena que existe y le habla.

<sup>1</sup> Las referencias bibliográficas corresponden en lo sucesivo a la edición César Vallejo, *Poemas completos*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2011 (Estudio y notas de Raúl Hernández Novás, “Prólogo” de Marco Martos Carrera).

Por ello, el primer requisito demarcatorio del discurso lírico radica en la atribución de su coparticipación al lector. La profusa presencia de interrogaciones y exclamaciones en los textos de 1923-1937, resaltada por la crítica (Paoli, 1981; Meo Zilio, 2002, 1988a y 1988b), confirma el estatuto semiótico que otorga la voz poética al lector: condición de sujeto, de hombre al que se dirige otro ser humano, y valida la elección del título propuesto por Raúl Porras: “poemas humanos”.

Un claro ejemplo de lo señalado lo encontramos en el siguiente poema:

Considerando en frío, imparcialmente,  
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,  
se complace en su pecho colorado;  
que lo único que hace es componerse  
de días:  
que es lóbrego mamífero y se peina...  
Considerando  
que el hombre procede suavemente del trabajo  
y repercute jefe, suena subordinado;  
que el diagrama del tiempo  
es constante diorama en sus medallas  
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,  
su fórmula famélica de masa...  
[...]  
Considerando sus documentos generales  
y mirando con lentes aquel certificado  
que prueba que nació muy pequeñito...  
le hago una seña,  
viene,  
y le doy un abrazo, emocionado.  
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...  
(Vallejo, 2011: 335-336).

Este “Dictamen” es un acto de habla que realiza<sup>2</sup> la acción de dictaminar, como si fuera un juez, la condición humana del interlocutor y, en tal sentido, le confiere condición de sujeto, de coparticipante en la generación del sentido del poema.

Asimismo, en uno de los textos más notables de *España, aparta de mí este cáliz*, se lee:

Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: “¡No mueras, te amo tanto!”  
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.

Esta atribución de su coparticipación al lector, de la aceptación de su condición de hombre, es tan poderosa que simbólicamente consigue detener la muerte y hacer trascender al sujeto por la solidaridad de toda la humanidad:

Le rodearon millones de individuos,  
Con un ruego común: “¡Quédate hermano!”  
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre: echóse a andar [...] (457).

<sup>2</sup> En un trabajo anterior (Huamán, 1994), he intentado demostrar que los poemas vallejianos son enunciados performativos que, interpretados como actos de habla, describen la acción presente del locutor y su enunciación tiene como función específica el cumplimiento de esa acción. En tal sentido, a despecho de la tendencia de la crítica mayoritaria que interpreta la poesía de Vallejo en términos referenciales o de la información que transmite, la lectura pragmática propuesta enfatiza que los poemas vallejianos son enunciados realizativos, cuya función comunicativa más importante consiste en obtener una respuesta solidaria del lector, un efecto que remarca el carácter de acción liberadora de la experiencia estético-literaria.

Los poemas de Vallejo son actos de habla y, considerados desde el punto de vista retórico de una semiótica del discurso, actos de la enunciación, es decir, de la puesta en discurso o escena de la voz humana que interpela al lector. En esta materialización verbal de un locutor que se dirige a un alocutario,<sup>3</sup> el control de la producción del sentido se establece a partir de dos componentes: a) los actos de lenguaje y las modalizaciones que conllevan, y b) los valores y sus condiciones de actualización.

Cada poema del conjunto explicita un acto de habla particular, cuya modalidad verbal define su intención comunicativa. Así, tenemos que se definen a la vez como actos de lenguaje específicos: prometer, adjurar, brindar, preguntar, dictaminar, etc. Vallejo, además de emitir enunciados con información o conocimientos propios y explícitos, pone en juego, del repertorio de actos de habla de la lengua, una serie de superestructuras socioculturales, cuya estrategia comunicativa implica canales no explícitos e incidencias basadas en presuposiciones e implícitos. Constituyen un claro ejemplo de la diferencia entre lo dicho en el enunciado y lo comunicado, campo extralingüístico que estudia la pragmática de la comunicación literaria.<sup>4</sup>

Veamos el poema “Epístola a los transeúntes”:

Reanudo mi día de conejo,  
mi noche de elefante en descanso.  
Y, entre mí, digo:  
ésta es mi inmensidad en bruto, a cántaros,

<sup>3</sup> Para definir al locutor, Benveniste parte de la definición de enunciación, que es “poner a funcionar la lengua por un acto individual de la lengua”, es decir, el discurso que se produce cada vez que se habla. La condición específica de la enunciación y el objeto de ésta es el acto mismo de producir un enunciado. De acuerdo con esto, se puede definir al locutor como aquel que por un acto de voluntad propia moviliza la lengua. El alocutario se define en relación con el locutor en cuanto éste se declara como tal y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación, implícita o explícita, es una alocución, postula un alocutario.

<sup>4</sup> Véase al respecto Huamán, 1994, 1997 y 2003.

éste mi grato peso, que me buscará abajo para pájaro;  
 éste es mi brazo  
 que por su cuenta rehusó ser ala,  
 éstas son mis sagradas escrituras,  
 éstos mis alarmados campañones.

El texto como acto de habla constituye una confesión escrita dirigida al lector, en cuyos versos podemos distinguir los dos componentes antes señalados: la modalidad ontológica del ser: “ésta es”, “éstas son”, “éstos”; instaurada por el hacer-ser del lenguaje: “Y, entre mí, digo”; y los valores: “día de conejo”, “noche de elefante”, “inmensidad en bruto”; con sus condiciones de actualización: “reanudo”, “a cántaros”, “rehusó ser ala”.

A partir de ambos componentes, los poemas adquieren dos dimensiones: la dimensión cognitiva, cuando refieren actos perceptivos y sensibles de los sujetos del discurso, existen observadores como fuentes de las figuras y cuando son las modificaciones del saber discursivo las que suscitan la formación de conjuntos figurativos; y la dimensión pasional, cuando revelan, inventan o cuestionan los valores en los que se apoya el discurso, cuyas tensiones entre diversos sistemas de valores son fuentes de pasiones retóricas. Continuemos con el poema y precisemos ambas dimensiones:

Lúgubre isla me alumbrará continental,  
 mientras el capitolio se apoye en mi íntimo derrumbe  
 y la asamblea en lanzas clausure mi desfile.  
 Pero cuando yo muera  
 de vida y no de tiempo,  
 cuando lleguen a dos mis dos maletas,  
 éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos,  
 ésta aquella cabeza que expió los tormentos del círculo  
 en mis pasos,  
 éstos esos gusanos que el corazón contó por unidades,

éste ha de ser mi cuerpo solidario  
por el que velan el alma individual; éste ha de ser  
mi ombligo en que maté mis piojos natos,  
ésta mi cosa cosa, mi cosa tremebunda.

La dimensión cognitiva, que refiere actos perceptivos y sensibles de los sujetos del discurso o de observadores que existen como fuentes de las figuras, se evidencia en el terceto: “Lúgubre isla me alumbrará continental,/ mientras el capitolio se apoye en mi íntimo derrumbe/ y la asamblea en lanzas clausure mi desfile”, donde es clara la imagen que contrapone el yacer solitario y agónico (“lúgubre isla”, “íntimo derrumbe”) y la notoriedad pública (“alumbrará continental”, “capitolio se apoye”, “la asamblea en lanzas clausure”).

La dimensión pasional que se revela cuando se inventan o cuestionan los valores en los que se apoya el discurso se muestra a través del oxímoron (“muera de vida y no de tiempo”), de la repetición (“dos mis dos maletas”, “cosa cosa”), que instauran una tensión entre la convalecencia crítica que confiesa y la trascendencia que posee: “cuerpo solidario”, con lo que el alocutario se ve involucrado en el acto de la confesión, como lo ratifican los últimos versos:

En tanto, convulsiva, ásperamente  
convalece mi freno,  
sufriendo como sufro del lenguaje directo del león;  
y, puesto que he existido entre dos potestades de ladrillo,  
convalezco yo mismo, sonriendo de mis labios (347-348).

Cuando se relacionan los efectos pasionales y los actos perceptivos, las figuras retóricas se transforman en estados del alma dentro del discurso, en la medida en que constituyen configuraciones que se forman en la intersección de la subjetividad, de la figuratividad y

de la cognición. En esta confluencia radica la fuerza comunicativa de los poemas vallejianos y su capacidad de conmover a los lectores.

Como apreciamos, los “Poemas humanos” están organizados, desde el punto de la enunciación, en torno al alocutario y no al locutor. Se puede constatar en el texto la presencia constante de un “yo”, explícito e implícito, pero su rol no se centra en sí mismo sino en el “tú”, que termina convertido en el centro de la intención comunicativa del discurso. Desde esa perspectiva podemos afirmar que el primero (el “yo”) como locutor tiene un papel central como organizador de la deixis<sup>5</sup> enunciativa y perceptiva, pero no es el centro del campo pasional, emocional o cognitivo. Esta dimensión le corresponde al segundo (al “tú”) que como alocutario aparece ocupando el centro de la representación, al ser incorporado al discurso en términos afectivos, sensibles. Esto explica la profusa presencia de interrogaciones en la poesía, a tal punto que en el conjunto de textos materia de nuestro análisis hay incluso varios poemas contruidos totalmente con tal procedimiento:

¿Qué me da, que me azoto con la línea  
y creo que me sigue, al trote, el punto?  
¿Qué me da, que me he puesto  
en los hombros un huevo en vez de un manto?  
¿Qué me da, que vivo?  
¿Qué me ha dado, que muero? (389)  
¿Quién no tiene su vestido azul?  
¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,  
con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo? (284)

<sup>5</sup> Función de ciertos elementos lingüísticos que señalan algo que se ha dicho o se va a decir en el discurso, un punto en los ejes de espacio o tiempo, o un elemento respecto de los hablantes.

En la poesía vallejiana el sujeto de enunciación se desdobra en dos instancias: una personal y subjetiva, la del “yo”, que asume la palabra o la dimensión pragmática de la enunciación; y la otra también personal pero no-subjetiva, la del “tú”, que asume las emociones, las esperas, los recuerdos, las representaciones, las figuras, es decir, la dimensión pasional de la enunciación. Denominemos, siguiendo a Benveniste, al “yo” persona subjetiva y al “tú” persona no-subjetiva. A la persona subjetiva le está reservada la producción práctica del discurso o la pragmática de la enunciación y a la persona no-subjetiva la dimensión cognitiva y pasional de la enunciación.

Las figuras que reposan en un conflicto conceptual (oxímoron, ironía, metáfora, comparación) exigen la capacidad de abstracción de una subjetividad (el sujeto “yo”); en cambio, las figuras que se apoyan en fenómenos de conexión semántica (sinécdoque o metonimia) o en conexiones fonológicas (la paronomasia) y conexiones sintácticas (la repetición) dependen de la capacidad de una no-subjetividad (el no-sujeto “tú”) para sentir.

Los “Poemas humanos” no son proclives a las figuras de conflicto conceptual; las comparaciones o metáforas son escasas en los versos vallejianos, así como la ironía o el oxímoron. ¿Qué figuras están presentes mayoritariamente en la poesía de Vallejo? Veamos un caso que puede ser representativo:

Confianza en el antejo, no en el ojo;  
 en la escalera, nunca en el peldaño;  
 en el ala, no en el ave  
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.  
 Confianza en la maldad, no en el malvado;  
 en el vaso, mas nunca en el licor;  
 en el cadáver, no en el hombre  
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.

Confianza en muchos, pero ya no en uno;  
 en el cauce, jamás en la corriente;  
 en los calzones, no en las piernas  
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.  
 Confianza en la ventana, no en la puerta;  
 en la madre, mas no en los nueve meses;  
 en el destino, no en el dado de oro,  
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo (372).

Salvo en el penúltimo verso, en el que se lee “dado de oro”, que puede asemejarse a una metáfora, la totalidad del poema carece de metáforas, comparaciones, oxímoron e ironía. Por el contrario, las figuras retóricas que priman son la repetición (“confianza en”, “y en ti sólo”), la sinécdoque (“ala” por “ave”, “peldaño” por “escalera”, “calzones” por “piernas”, “vaso” por “licor”) y la paronomasia (“anteojo”/“ojo”, “maldad”/“malvado”), aunque en el juego retórico de la figura se incorporan relaciones continente/contenido: “cauce”/“corriente”; interno/externo: “ventana”/“puerta”, “madre”/“nueve meses”, impersonal/individual: “maldad”/“malvado”, “muchos”/“uno”. Todo ello induce al “tú” del lector como persona no-subjetiva a sentir, a asumir lo pasional como efecto.

En términos generales, toda figura retórica pone en relación una instancia enunciativa (emisor o enunciador) con una enunciativa (receptor o enunciatario) que operan al mismo tiempo para diseñar un recorrido interpretativo orientado por una intencionalidad. La primera exige la capacidad de juicio y de abstracción que le corresponde a una subjetividad (el sujeto “yo”); la segunda depende de la capacidad para sentir de una no-subjetividad (el no-sujeto “tú”). Los efectos de sentido de los poemas vallejanos están orientados de una instancia fuente (“yo”) hacia una instancia blanco (“tú”) que define su concepción dialógica al manifestar su naturaleza interrelativa entre una subjetividad actualizada en la lectura (enun-

ciación enunciada) y una no-subjetividad virtualizada en la escritura (enunciación implícita). También, esto se puede constatar por los títulos de los textos de Vallejo: salutación, epístola, despedida, sermón, redoble, responso, himno, etcétera.

Para ratificar lo señalado, veamos un fragmento de otro poema en donde se hace explícita la condición de blanco del sentido del “tú”:

Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve,  
o, quizá,  
sufres de mí, de mi sagacidad escueta, tácita.  
Tú padeces del diáfano antropoide, allí, cerca,  
donde está la tiniebla tenebrosa.  
Tú das vuelta al sol, agarrándote el alma,  
extendiendo tus juanes corporales  
y ajustándote el cuello, eso se ve.  
Tú sabes lo que te duele,  
lo que te salta al anca,  
lo que baja por ti con sogas al suelo (406).

Para finalizar el análisis, consideremos la importancia de la metonimia en los “Poemas humanos” de Vallejo. Este tropo, característico de la dimensión pasional, consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas. Su gravitación en la lírica vallejana es tal que sirve de eje de muchos poemas, como en el siguiente texto en el que toma al ser humano por la palabra, dado que es esta habilidad, el ser parlante, el proferir vocablos, la facultad que caracteriza a la condición humana del resto de los seres vivos del planeta:

¡Y si después de tantas palabras,  
no sobrevive la palabra!  
¡Si después de las alas de los pájaros,

no sobrevive el pájaro parado!  
¡Más valdría, en verdad,  
que se lo coman todo y acabemos!  
¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!  
¡Levantarse del cielo hacia la tierra  
por sus propios desastres  
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!  
¡Más valdría, francamente,  
que se lo coman todo y qué más da...!

Sin duda, el lector entiende que el acto de habla del poema constituye una apelación al diálogo, a la tolerancia, al mismo tiempo que un rechazo del uso de la fuerza física, de la acción violenta, que hace perder a quien recurre a ello su condición humana:

¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,  
no ya de eternidad,  
sino de esas cosas sencillas, como estar  
en la casa o ponerse a cavilar!  
¡Y si luego encontramos,  
de buenas a primeras, que vivimos,  
a juzgar por la altura de los astros,  
por el peine y las manchas del pañuelo!  
¡Más valdría, en verdad,  
que se lo coman todo, desde luego!  
Se dirá que tenemos  
en uno de los ojos mucha pena  
y en los dos, cuando miran, mucha pena...  
Entonces... ¡Claro!...Entonces... ¡ni palabra!(350)

A manera de conclusión, podemos afirmar con el poema que la peculiar característica de la poesía vallejiana, de suscitar las más enconadas y contradictorias adhesiones ideológicas e interpreta-

ciones, radica en la propia estructura verbal de los textos poéticos, cuyo peculiar estilo genera un humanismo comunicativo, sostenido en un uso dialógico de la palabra. Éste instala al lector, como conciencia coparticipante, en la dimensión de la interacción a través del lenguaje. En dicho horizonte, la experiencia estético-literaria de la creación verbal posibilita que recupere su capacidad de solidaridad y adhesión libre, su ser genérico comunitario y cooperativo.

Así se confirma la producción discursiva de César Vallejo como un aporte primordial en nuestra tradición literaria, porque constituye una opción crítica necesaria para contraponer a la excesiva carga de confrontación, autoritarismo y violencia de la cultura del espectáculo dominante, una alternativa a favor de una cultura del diálogo, la tolerancia y la solidaridad. En tal sentido, César Vallejo nos parece decir: “hombres humanos, hay, hermanos, muchísimo que hacer”.

### Referencias

- Baudrillard, Jean (2009), *La sociedad de consumo*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Debord, Guy (1995), *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca.
- Fontanille, Jacques (2012), *Semiótica y literatura. Ensayo de método*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.
- González Maldonado, Edelmira (1973), “El sentir existencialista de César Vallejo”, en *Educación*, núm. 36.
- Gutiérrez, Miguel (2004), “El poeta César Vallejo y el marxismo”, recuperado de <<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/040416cv.htm>>.
- Hart, Stephen (1987), *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Londres, Tamesis Books.

- Huamán, Miguel Ángel (2003), *Lecturas de teoría literaria*, Lima, Fondo Editorial UNMSM/UNPRG.
- (1997), *¿Cómo leer poesía? Vallejo: una orientación metodológica*, Lima, Fondo Editorial de la Escuela de Literatura UNMSM/Instituto Runa de Desarrollo y Estudios sobre Género.
- (1994), “Lectura pragmática de Vallejo”, en Nadine Ly (ed.), *Vallejo: su tiempo y su obra*, Actas del Coloquio Internacional, Universidad de Lima.
- (1988), *César Vallejo: la escritura y lo real*, Madrid, De la Torre.
- Meo Zilio, Giovanni (2002), *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Horizonte.
- (1988a), “Algunas resultantes computacionales sobre el léxico de César Vallejo (Gestualidad y semántica de la mirada)”, en Nadine Ly (ed.), *César Vallejo: la escritura y lo real*, Madrid, De la Torre.
- (1988b), “El lenguaje poético de César Vallejo desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, visto a la luz de los resultados computacionales”, en *César Vallejo. Obra poética, edición crítica de Américo Ferrari*, México, Colección Archivos.
- Mondoñedo, Marcos (2012), *Semiótica del castellano*, Lima, UNMSM.
- Paoli, Roberto (1981), *Mapa anatómico de “Poemas humanos”: poética y lenguaje*, Tübingen, Niemeyer.
- Perniola, Mario (2011), *La sociedad de los simulacros*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis (1984), “Sobre el indigenismo de César Vallejo”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 127, vol. L.
- Salomón, Noel (1974), “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en Poemas humanos”, en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus.

Sibila, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE.

Vallejo, César (2011), *Poemas completos*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades (estudio y notas de Raúl Hernández Novás, “Prólogo” de Marco Martos Carrera).

VIDA Y CONFLICTO DE UNA EXISTENCIA CREADORA.  
ACERCAMIENTO ANALÍTICO A VARIOS POEMAS  
DE *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

*Luis Quintana Tejera\**

**Introducción**

CÉSAR VALLEJO, EL CREADOR, es individualmente conflictivo y poéticamente cautivo de sus traumas y búsquedas interminables. Se ha hablado mucho de él en este tenor y pretendo desviarme un poco al menos de la corriente biográfica para incursionar en el terreno de su producción –hablaremos fundamentalmente de *Trilce*–. Me propongo deducir de ella no sólo los aportes estéticos sino también el modo tan peculiar de encarar el decir lírico que conlleva su enfrentamiento personal con el mundo y también una manera de hablar, desde el territorio trabajoso de su sintaxis, de temas humanos y, por tanto, universales que aquejan su conciencia de hombre comprometido con su época y que es valiente al

\* Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

enfrentarse mediante este mismo verbo poético a un universo que se desmoronaba poco a poco ante su mirada aterrada.

### Detalles de su obra

En 1918 ve la luz *Los heraldos negros*. A este libro, que seguía las huellas del modernismo decimonónico de Rubén Darío, Vallejo le adjudica un enfoque sensiblemente diferente; intenta explicar el cosmos al mismo tiempo que revisa y autocritica el papel que le ha tocado jugar como hombre y como poeta.

Los obsesivos símbolos religiosos que recorren el libro nos hablan de una “dulce hebrea” que ha concebido en su vientre al dios redentor, el cual —en su condición de hombre—, al pretender modificar el estatus socio-religioso de la época, es defenestrado, golpeado y violado sanguinariamente. Y se trata precisamente de esa sangre derramada que clama justicia desde las páginas de *Los heraldos negros*.

Los catalogadores de siempre han hablado de un Vallejo pos-modernista, cuando en realidad vemos tan sólo un vocabulario renovado con huellas indiscutibles de modernismo, pero con un manejo del lenguaje y de los símbolos que lo proyectan más allá de lo que este movimiento literario le puede otorgar.

De *Trilce* (1922) se ha discutido durante décadas acerca del aparente hermetismo de su nombre, del contenido general y de la poesía que conlleva el estigma de la cárcel. Si bien en este poemario hay ciertas huellas del ultraísmo, nuevamente supera la tendencia en que se apoya y, al mismo tiempo, rompe con los vagos moldes modernistas ya mencionados, a la vez que ofrece una impronta vanguardista a la cual finalmente modifica. Algunos críticos hablan del expresionismo y otros dicen que el peruano alcanza su propia propuesta como ya lo mencionamos *supra*.

### El nombre del libro

El título del libro podría equivaler a un neologismo si tuviéramos de él un alcance semántico preciso o, por lo menos, cercano a una representación conceptual más o menos exacta. Pero no ocurre así. En diversos estudios sobre Vallejo se aborda este problema sin llegar a resolverlo.

Mencionemos sólo algunos de tales planteamientos, para encarar enseguida el tema de un modo diferente.

En primer lugar, la estirpe nativista del título parecería referir por un lado a “trilce” como “triste y dulce”, “tres soles” o “Trujillo y Lima cárcel estuve”.<sup>1</sup> Lo cual nos enfrenta a una interpretación viciada por el alcance biográfico y deformada por una referencia subjetiva e inocente.

En segundo término, cuando le preguntaron al propio Vallejo cuál era el significado de este vocablo, se limitó a repetirlo lentamente haciendo vibrar la “r” hasta convertirla en “rr”.<sup>2</sup> Con ello, el poeta daba a entender que esta palabra tenía una significación profunda que arraigaba en su mundo interior y se proyectaba hacia quienes pudieran entenderlo. Esa “rr” vibrante encerraba cierto dejo de nostalgia y melancolía que no debe confundirse con una revelación propiamente dicha, sino sólo advertirla como un modo de reconocer el término y hacerlo propio en el anonimato de su conciencia.

En tercera instancia, llegó a manejarse una suerte de rumor nativista según el cual el término “trilce” aludiría a una flor pequeña y rara de los valles interandinos de la zona de Santiago de Chuco, lugar en donde Vallejo vivió sus primeros años.

<sup>1</sup> Cfr. José Antonio Mazzotti, “Modernismo, posmodernismo y modernidad conflictiva en el primer Vallejo”, en *Códice. Revista de Poesía y Poéticas I* [nueva época, El Paso, Texas], 1991, pp. 23-31.

<sup>2</sup> Cfr. Georgette Vallejo, *Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, Barcelona, Laia, 1983.

Sea que una u otra interpretación o ninguna de ellas acierte a develar el misterio, nosotros queremos alejarnos tanto del comentario biográfico como de una valoración subjetiva tan sólo, para ubicarnos en el universo textual. Acorde con este inmenso cosmos conceptual, descubrimos en *Trilce* un evidente proceso catártico que, lejos de arraigar en lo personal, se proyecta hacia todos los que desean descubrir en este libro al ser humano total que se entrega a una permanente búsqueda en donde la carga axiológica resulta esencial. No podemos dejar de pensar en ese prefijo: “tri”, lo que nos lleva al encuentro de contrarios, como se ha manifestado en múltiples ocasiones en la poesía de Vallejo: tríada infernal y trinidad divina. Las oposiciones están presentes tanto en el hombre como en su obra. La conciencia del mal convive junto con la desesperación del bien. Dios y sus símbolos están allí mientras el amargo Mefistófeles no deja de mortificar a esa alma llena de contradicción y angustias. Ya lo señalaba en su poema “Nervazón de angustia” de *Los heraldos negros*, en donde decía:

Regreso del desierto donde he caído mucho;  
 retira la cicuta y obséquiamme tus vinos:  
 espanta con un llanto de amor a mis sicarios,  
 cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!<sup>3</sup>

El “desierto” es el campo de acción de su existencia y el lugar en donde habita su poesía. En medio de la desolación de este ambiente es donde se ha producido la ruptura con el bien y acude a los brazos de la “amada eterna” para que le brinde su apoyo, con el fin de huir de la tríada infernal y poder refugiarse en la trinidad divina.

Además, las nociones de locura, catarsis y extrañeza se ocultan en la segunda parte del título. Es la locura o enajenación que reco-

<sup>3</sup> César Vallejo, *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 13.

rren las páginas del título. Es la catarsis que intenta expulsar a la culpa y es, por último, la noción de extrañeza ante el universo real y ante el cosmos poético. El sujeto lírico desea cambiar estos dos mundos, pero al no poder hacerlo con el primero de ellos, arremete contra el segundo alterando la rima, el metro y la estrofa,<sup>4</sup> para expresar el enorme conflicto que como poeta y hombre de este universo se ve obligado a sobrellevar.

### Análisis de poemas escogidos

#### *Poema I*

Pablo Guevara, en su ensayo “Trato, maltrato e identidad en Lima, el no lugar”, al analizar este poema señala: “Poema frontispicio que abre liminalmente el libro. Es ya un primer poema expresionista de una expresividad desconcertante y desconocida aun para el propio Vallejo”.<sup>5</sup>

Me permito citar a este autor para expresar mi desacuerdo con algunos de los aspectos por él señalados y para que sirva este fragmento de exordio contradictorio si lo vemos en estricta relación con los conceptos que aquí manejaremos.

Comparto aquello de “poema liminar”, pero no adhiero al referente “expresionista” que emplea el autor para caracterizarlo. El viejo “expresionismo” involucrado más en una actitud contestataria frente al “impresionismo”<sup>6</sup> que en una búsqueda por plasmar

<sup>4</sup> Cfr: Marta Waldegaray, “Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo. (Análisis de dos poemas de *Trilce*)”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, núm. 20, año VIII, marzo-junio, 2002, p. 1.

<sup>5</sup> Pablo Guevara, “Trato, maltrato e identidad en Lima, el no lugar”, en *Escritura y pensamiento*, vol. 5, núm. 11, Perú, 2002, p. 21.

<sup>6</sup> Mientras el impresionismo decimonónico se esforzaba por descubrir, desde la pintura primero y la literatura después, un universo diferente en que se expresara la obra artística, el

influencias en poetas que casi nada tienen que ver con sus peculiaridades, puede muy bien ser postergado en el marco de estas reflexiones de Guevara y sustituirse –es mi propuesta y me parece más adecuada al menos en parte– por préstamos inconscientes que el sujeto lírico parece rescatar de una de las primeras vanguardias –el futurismo<sup>7</sup> y, más aún, del ultraísmo de la segunda década del siglo XX.<sup>8</sup> El primero tiene por cuna a Italia con la figura de Filippo Marinetti y el segundo a España con la destacada participación de Guillermo de Torre, entre otros.

Pero tampoco me atrevería a sostener que *Trilce* nace de algunas de estas vanguardias; tan sólo se apoya en ellas para proyectarse con una poética diferente, en donde el poeta ofrece un panorama personal en el cual el aparente hermetismo de su poesía se torna transparente y lúcido bajo la luz que su creación proyecta. Algún crítico llega a decir que Vallejo adelanta elementos que aparecerían pocos años después en el surrealismo de André Breton. Al afirmar semejante cosa, nos ponen en una encrucijada y nos veríamos obligados a aceptar una suerte de prolepsis inconsciente que tampoco parece ajustarse a los términos de una crítica seria y fundamentada.

Posiblemente los factores manejados en el poderoso simbolismo de fines del XIX –¿y por qué no del decadentismo que sucede a los románticos?– ocupen un mejor lugar en la poética del peruano que aquel que se le atribuye al expresionismo.

Sea de una manera u otra, me parece insólito también aquello de “expresionismo desconcertante y desconocido aun para el pro-

---

expresionismo recurre a instrumentos contrarios para hallar en la creación artística símbolos en su mayoría grotescos y extraños, como sucede en la *Metamorfosis* de Franz Kafka. A su vez, en *El jardín de los cerezos*, Chejov desnuda un universo impresionista en donde más que afirmar la realidad la disfraza y proyecta por medios implícitos.

<sup>7</sup> Filippo Marinetti, “Le futurisme”, en *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909.

<sup>8</sup> Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 tomos, Madrid, Guadarrama, 1974.

pio Vallejo”. El llamado “expresionismo” ni desconcierta ni es desconocido y mucho menos lo será para el sujeto lírico que es el hacedor de tal verbo poético y que prevalece en un alto porcentaje en el dominio inconsciente y resplandece por breves momentos en la conciencia conflictiva del creador. ¿Acaso porque Vallejo no quiso definir el término “trilce” estamos habilitados para decir que ignoraba su significado? Hay verdades inmensas que sobreviven en un arcano microcosmos el cual, a veces, se niega a convertir en una evidente realidad.

José Antonio Mazzotti habla de “Modernismo, posmodernismo y modernidad conflictiva en el primer Vallejo”<sup>9</sup> y me parece interesante su propuesta, sobre todo en lo que tiene que ver con el término “modernidad”, que, si bien es un concepto *sui generis*, al menos se acerca un poco más a las ideas que estamos planteando en el presente artículo.

Pero vayamos al análisis del Poema I. Dice el sujeto lírico al comienzo de éste:

I

Quién hace tanta bulla, y ni deja  
testar las islas que van quedando.

No podemos dudar de que lo primero que esta composición provoca en nosotros es desconcierto, interrogantes, dudas. Hay una pregunta que no se formula con los clásicos signos de interrogación y que está dirigida a todos aquellos que en lugar de preocuparse por sus propios problemas se entregan —en el marco de la fábula, la invención y el embuste— a impedir que el “otro” pueda desempeñarse con libertad y paz en la obra creadora que se ha propuesto llevar a cabo. Ese “ruido”, “bulla”, que adquiere en la poética vallejana un

<sup>9</sup> José Antonio Mazzotti, *op. cit.*

alcance universal, impide el trabajo de aquel que desea interpretar a ese mismo universo: quiere “testar las islas que van quedando”; esto es, entregarse de lleno al recuento poético, en donde si bien ya todo ha sido dicho, aún queda la posibilidad de volver a decirlo con otras palabras. La pobreza del lenguaje y la limitación del signo lingüístico llevan al sujeto lírico a mirar con desconcierto lo poco que sobrevive de la extensa labor redentora que todo poeta ha llevado a cabo en su momento histórico.

En fin, agrega esta voz lírica que nos exhorta a la reflexión:

Un poco más de consideración  
 en cuanto será tarde, temprano,  
 y se aquilatará mejor  
 el guano, la simple calabrina tesórea  
 que brinda sin querer,  
 en el insular corazón,  
 salobre alcatraz, a cada hialóidea  
 grupada.

El pedido se vuelve más específico cuando la voz que habla ruega por “un poco más de consideración”; es decir, el hombre debería avenirse a una política social que le permitiera “ser” y “dejar hacer” porque, si no arriba al convencimiento de la necesaria templanza para aquilatar la relación de los humanos, llegará un momento en que será “tarde” o quizá “temprano”; observemos cómo los términos contrarios se unen formando una suerte de oxímoron que revela que el territorio ocupado por el individuo está lleno de opuestos y contradicciones. Si se hace tarde, nada podrá cumplirse; pero si, por el contrario, es temprano, todavía estaremos a tiempo de plasmar nuestras esperanzas en hechos.

La problemática temporal arraiga en la poesía de Vallejo de un modo peculiar, como lo hizo en otras épocas en la producción de Jorge Manrique, Francisco de Quevedo y Villegas y Bécquer, entre

otros muchos. El peruano piensa al “tiempo” como un continuo pasar en donde mañana ya no “será” lo que hoy “es”. En el declinar de las oportunidades y acciones radica esa angustia temporal que persigue el alma del creador.

Enseguida emergen las palabras poco conocidas para nosotros como “calabrina tesórea” e “hialóidea”. Analizando estos versos, dice Pablo Guevara, el autor citado *supra*:

Lo del aquilatamiento del guano tiene que ver con la riqueza guanera que fue tesoro nacional que de nada o casi nada le sirvió al Perú como país y como nación. Se sincretiza esa terrible desilusión en la figura de “calabrina tesórea”; compuesta de la voz náutica “calabrina” o “calabrote” que es un cable grueso que se tira al mar para acoderar o anclar al que se suma y funde en la alusión todas esas islas guaneras que fueron el tesoro del Perú a fines del siglo.<sup>10</sup>

Considero lo anterior como un buen análisis en donde no sólo se descifra el significado oculto de algunos vocablos, sino que también se explica la importancia del guano como un fertilizante muy solicitado en toda América.

En cuanto al otro término, el mismo autor explica que “hialóidea” es una palabra compuesta que viene del griego y que significa con “forma de vidrio” para aludir a la espuma del mar.<sup>11</sup>

Por otro lado, el mar forma parte de la vida misma de Vallejo hombre y se traslada a los versos de Vallejo poeta como una nostalgia permanente. El corazón de un individuo que ha vivido cerca del mar puede llamarse “peninsular”, como se hace en el poema, o al menos así lo percibe el sujeto lírico.

El referente “salobre alcatraz” es una sinestesia en términos de figura retórica que nos permite ver la fuerza del mar que al

<sup>10</sup> Pablo Guevara, *op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 3.

golpear todo lo que queda a su alcance llega hasta el alcatraz, el ave de mar, que al ser salpicada por la espuma marina –hialóidea grupada– recibe como sensación térmica el agua, pero el sujeto lírico lo concibe como una sensación gustativa a través del adjetivo “salobre”; de ahí la sinestesia mencionada.

A su vez cada llegada del océano inmenso resulta expresada por la metáfora “hialóidea grupada”. Como toro furioso embiste y embiste en ese ir y venir sin descanso.

No podemos dejar de observar los términos dionisiacos que se descubren en el incesante devenir del mar, los cuales aluden no sólo al hecho mismo, sino también a ese eterno círculo en que como hombres estamos involucrados. Considera el sujeto lírico que lo que hoy fue se repetirá mañana, y si bien la apariencia parece decirnos que todo es igual, la verdad nos grita a la cara que nada vuelve a ser igual aunque tenga visos de realidad.

Y continúa ese discurso desbocado y sin tregua del decir vallejiano:

Un poco más de consideración,  
y el mantillo líquido, seis de la tarde  
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES  
Y la península párase  
por la espalda, abozaleada, impertérrita  
en la línea mortal del equilibrio.<sup>12</sup>

Repite a modo de un imperfecto estribillo el verso: “Un poco más de consideración”. Imperfecto si atendemos a sus características formales, pero inmutable y terrible en cuanto a su apego conceptual. Si se ve en la necesidad de pedir que lo escuchen con respeto y atención, es porque los oídos del “otro” continúan cerrados ante su desesperado decir poético.

<sup>12</sup> César Vallejo, *Poesía completa*, México, Premiá Editores, 1985, p. 123.

Además, las sensaciones siguen desfilando por estos versos; si antes había sido lo térmico y lo gustativo, ahora irrumpe lo sonoro mediante esos “soberbios bemoles”, dicho con letra mayúscula para resaltar su presencia incuestionable. Y la península, territorio en donde habita el canto lírico, se detiene y se ve obligada a callar en el instante en que es abozaleada, amordazada para que no pueda gritar su verdad. Es entonces cuando los bemoles se transforman en silencio, dándose nuevamente el juego de contrarios en el que antes nos habíamos detenido.

Conviene insistir en la noción espacial que involucra al sujeto de estos versos. Lo que le sucede al territorio del poeta se transfiere a su propio ser como algo inherente e inconfundiblemente doloroso. Por ello, lo que decimos de la península lo extendemos hasta envolver al hombre que sufre y llora por esta misma tierra. Y es precisamente esta península que se muestra impertérrita, inmutable, inalterable, impávida y que registra en su propio seno lo que le está pasando al sujeto lírico, para concluir con aquello de: “en la línea mortal del equilibrio”. El hombre que había sentido al comienzo del poema la indiferencia de casi todos, ahora se tambalea en esa línea letal que contradictoriamente se halla en el equilibrio mismo. Podemos ser pecadores o perfectos, pero siempre se nos predica que debemos buscar el equilibrio necesario como los antiguos griegos lo hacían. Pero los helenos se sentían a gusto en la vivencia de ese equilibrio a diferencia del individuo contemporáneo que, al vivir en esa templanza, se pierde tantas veces y vuelve a caer en los extremos que antes había abandonado. El equilibrio, la moderación, la medida fungen como un arma letal para quien no sabe o no quiere usarla. Caemos desde ese lugar peninsular en donde estamos, dejamos de ser serenamente equilibrados para volvernos de pronto mortales y portadores de nuestro propio veneno.

*Poema II*

La problemática abordada directamente en este poema se relaciona con el tiempo en cuanto factor que involucra al individuo y también al ser, como lo explicaremos *infra*; de la vivencia del tiempo colectivo derivamos al tiempo personal, en donde el ser humano se involucra para comprender que en la maquinaria del eterno pasar vive y actúa el hombre, sufre y busca constantemente. Comienza diciendo:

## II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.

Bomba aburrida del cuartel achica

tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

La reiteración anafórica o, mejor dicho, la aliteración premeditada de la palabra “tiempo” nos ubica en el tema. El sujeto lírico repite en voz alta este vocablo, y lo hace con un cierto dejo de amargura, el cual, si bien no se explica en el poema, lo podemos derivar de los diversos *Leitmotiv* que se conectan con el tiempo y sus aconteceres. Primero es un mediodía que aparece estacionado e inmóvil entre lo que podríamos denominar en términos reales “humedades” y en términos metafóricos “desenfados”. Pero sea en un sentido u otro, el sujeto lírico desea conducirnos hacia la noción de hastío y tedio que impera en el universo en que habitamos. Por eso aparece enseguida la bomba del cuartel que está ella misma aburrida y quieta sin expresar lo que mejor sabe hacer: la violencia.

De modo genial, la noción de tiempo se conecta inmediatamente con la idea del pasado expresada a través del verbo ser en copretérito: era. Es un “era” repetido para instrumentar una canción del ayer que no desea separarse del sujeto que padece. En el ayer

conviven los recuerdos que poco a poco comienzan a huir de la conciencia en la medida en que el ser pensante va cayendo en el gran abismo del olvido. Los versos que siguen agregan nuevas notas de este decir nostálgico:

Gallos cancionan escarbando en vano.

Boca del claro día que conjuga

era era era era.

Mañana Mañana.

Esos gallos que cantan o “cancionan”, como lo expresa el neologismo, están escarbando en vano en un suelo que no les es propicio. Se yerguen como la representación universal del hombre que busca sin encontrar. De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier, el gallo es conocido como emblema de orgullo, lo cual justifica la andadura del animal. Además se yergue como representación solar, porque su canto anuncia la salida del sol y, precisamente, porque notifica el advenimiento del sol, es eficaz contra las malas influencias de la noche.<sup>13</sup>

El hombre coparticipa con este animal en las tres notas fundamentales que hemos resumido: el orgullo, el símbolo solar y la protección contra las malas influencias de la noche. El ser humano es vanidoso por naturaleza, y de acuerdo con un sugerido panteísmo, como poseemos algo del dios naturaleza, nos sentimos involucrados con la esencia divina y pretendemos ser lo que realmente no somos. Además, nuestra cercanía con el sol nos vuelve animales diurnos –como el gallo– y, por una suerte de intuición individual y congénita, tendemos a alejarnos de la noche.

Por lo anterior, el verso que habla de la boca del claro día que conjuga el pasado revela la postura diurna que mencionábamos

<sup>13</sup> Jean Chevalier *et al.*, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p. 520.

anteriormente. Al igual que el gallo vive en una espera constante y reiterada de cada amanecer, también el hombre quiere huir de la noche y sus símbolos para refugiarse en la vivencia del día que en cada crepúsculo matutino le anuncia que ha nacido para alejarse de las sombras y abrazarse a la luz que cíclicamente el día le ofrece.

La conjugación del verbo ser en copretérito se presenta a modo de un juego en que el ayer resulta actualizado a cada instante. La nueva reiteración de “era” nos arrastra hacia un pasado en el que hemos sido a pesar de no querer reconocerlo.

Concomitantemente con ese pasado que de manera obsesiva pretende adueñarse del poema, emerge ahora el futuro: “Mañana”. Es un mañana incierto; pero, a pesar de todo, ahí está para que el hombre pueda revestirse de esperanzas e ilusiones que representan, al fin y al cabo, un modo de sobrevivir a las angustias que el tiempo va generando con su rápido fluir.

Y concluye el poema de este modo:

El reposo caliente aún de ser.  
 Piensa el presente guárdame para  
 mañana mañana mañana mañana.  
 Nombre Nombre.  
 ¿Qué se llama cuanto eriza nos?  
 Se llama Lomismo que padece  
 nombre nombre nombre nombre.<sup>14</sup>

Ya hemos hablado de dos de las dimensiones temporales: del pasado y del futuro. Está demás resaltar la resonancia mayor del primero sobre el segundo. El pasado está allí, es el depositario de nuestras ansias y desvelos; el futuro, en cambio, es tan sólo una promesa que bien puede llegar o no. ¿Y el presente? El presente consigue

<sup>14</sup> César Vallejo, *Poesía completa, op. cit.*, p. 14.

ser pensado, pero es casi imposible vivirlo; la fugacidad que lo caracteriza es tal, que apenas lo empezamos a recorrer cuando ya desaparece. En ese presente está el nombre, el nombre que damos a los seres que nos rodean y nuestro propio nombre también. Todo lo que nos conmueve o impacta es siempre igual: “Lomismo que padece”. La doctrina heraclíteana del devenir se impone nuevamente como lo veíamos en el Poema I, desde el momento en que el individuo humano es una repetición meramente casual y se encuentra víctima de un incesante dejar de ser.

La composición concluye con la reiteración de la palabra “nombre”. Lejos de una premeditada nominalidad, creo que nos hallamos ante un modo de encarar la esencia de nuestro propio ser como una esencia vacía en donde habita la soledad. Al respecto podemos citar a un comentarista de Heidegger cuando sostiene:

La “temporalidad” en la filosofía heideggeriana es la estructura misma en la que se manifiesta el ser como finitud, por eso el tiempo es el único horizonte posible de cualquier intelección del ser, todo lo demás es previo a este horizonte. El tiempo llena el espacioso ámbito del ser, porque la verdad del ser es el moverse del hombre en el tiempo que es el *acontecer del acontecimiento*. El ser es sólo y siempre presencia temporal. En estas condiciones, el ser al surgir exclusivamente del incesante fluir de la temporalidad se torna absolutamente precario, perdiendo toda consistencia óptica al resolverse en puro y mero acontecer, disolviéndose en la fluencia del existir temporal. El existir como escenario del ser en el marco de la temporalidad adquiere una primacía respecto a los demás entes, y ningún modo de ser específico, como tal o cual realidad, puede permanecer oculto al escenario del existir.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1980.

Por tanto, el concepto de “ser” se relaciona con la noción de temporalidad que Vallejo plantea en este poema. Si “el tiempo llena el espacioso ámbito del ser”, como lo señala Heidegger, el ser posee una existencia que será puesta siempre en duda, como lo recoge y plantea el propio poeta peruano aquí estudiado.

En resumen, la poética de Vallejo se mueve en un plano preponderantemente escéptico en donde esperar sometidos a la arbitrariedad del tiempo que pasa es un verdadero absurdo. Pero el hombre se aferra a la ilusión que aparece oculta en el futuro y continúa buscando aunque de nada le sirva.

### *Poema XXIV*

Si el tiempo representaba en el poema anterior una realidad agobiante proyectada en sus cuatro dimensiones, ahora se ubica en un pasado histórico en donde el marco intertextual adquiere una relevancia interesante. Dice así:

#### XXIV

Al borde de un sepulcro florecido  
 transcurren dos marías llorando,  
 llorando a mares.  
 El ñandú desplumado del recuerdo  
 alarga su postrera pluma,  
 y con ella la mano negativa de Pedro  
 graba en un domingo de ramos  
 resonancias de exequias y de piedras.  
 Del borde de un sepulcro removido  
 se alejan dos marías cantando.  
 Lunes.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> César Vallejo, *Poesía completa, op. cit.*, p. 148.

El sujeto lírico ya había hablado anteriormente de María; María la de la *Biblia*, la inconcebible virgen doliente a la que acudía el poeta en el decir doloroso de “Nervazón de angustia”, poema citado *supra*.

En este contexto son dos marías las que lloran al borde de un sepulcro que ha florecido. Una es la María del ayer que se lamenta por la pérdida de su hijo amado; y la otra es la María del presente que se entrega a un llanto silencioso por todos sus hijos que han pecado y han olvidado el verdadero camino que los debería conducir al encuentro de la salvación. El tema de la salvación del hombre ha sido enfocado en numerosas ocasiones por Vallejo, que nos conduce así a una auténtica poética de la redención que su alma arrepentida y doliente le obliga a recrear.

La expresión hiperbólica “llorando a mares” manifiesta la cantidad y la calidad del llanto derramado; es la madre doliente que llora por sus hijos y que, al derramar sus lágrimas, expresa la fe que aún tiene en ese hombre pródigo y agobiado por el peso de la culpa.

El ñandú<sup>17</sup> desplumado representa al recuerdo. Víctima del tiempo que ha pasado, perdió todas sus plumas y sólo conserva una, la última que alarga mostrando las realidades que todavía subsisten, y ofreciéndose como ente conciliador, acude a socorrer al hombre impuro. Todo ello en el marco de lo que nos recuerda Chevalier en relación con la significación de las plumas de avestruz (prima hermana del ñandú): en Egipto la pluma de avestruz era símbolo de justicia, equidad y verdad. Proyectado este simbolismo en el poema, alcanza la trascendencia ya indicada en donde esa pluma postrera cumple con el papel que el símbolo le otorga.<sup>18</sup>

El representante por antonomasia de la traición al amigo por miedo al compromiso —el apóstol Pedro—, que también curiosa-

<sup>17</sup> Ave plumífera y corredora americana parecida al avestruz, pero más pequeña.

<sup>18</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 159.

mente aparece asociado con un gallo, es convocado en el poema para mostrar su mano negativa que se yergue en un Domingo de Ramos lleno de contrastes: entrada gloriosa de Jesús en Jerusalén, el beso de Judas, la negación de Pedro. Por ello su negativa graba “resonancias de exequias y de piedras”; anuncia mediante ella lo que habría de pasar horas después.

Y el poema termina con el alejamiento de esas dos marías cantando. Es lunes y la semana comienza. El llanto de la María intertextual ha dado aparentemente resultado y ella puede propagar en todas direcciones que su hijo vino a redimir a los hombres y por lo tanto no es preciso llorar ya por ellos.

Veamos a continuación el último poema de *Trilce*:

LXXVII

Graniza tanto, como para que yo recuerde  
y acreciente las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.  
No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.  
¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?  
Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!<sup>19</sup>

<sup>19</sup> César Vallejo, *Poesía completa*, op. cit., p. 216.

La referencia inicial de esta composición es simbólicamente climática: “Graniza tanto”. Se trata no sólo del invierno real, sino también de la helada estación de su existencia, en donde el frío que cala los huesos se ha adueñado de todo y, nuevamente, lo lleva –en el viaje del recuerdo tan acostumbrado por el sujeto lírico– al encuentro de las vanguardistas “las perlas / que he recogido del hocico mismo / de la tempestad”.

En el contexto de lo que afirma el sujeto lírico de Vallejo, los elementos semánticos tienen un peso y un valor individual inestimable. No es ajeno a nosotros que el término “perlas” se diferencia del resto de los contenidos que aparecen en estos primeros cuatro versos; contrasta porque posee un alcance axiológico –sigo en el terreno simbólico– diverso si lo comparamos con el granizo, el hocico y la tempestad.

¿Qué ha rescatado ese inquieto y doliente sujeto? Ha recogido esas piedras preciosas que son las que se han salvado del metafórico “hocico de cada tempestad”.

Y continúa diciendo:

No se vaya a secar esta lluvia.  
 A menos que me fuese dado  
 caer ahora para ella, o que me enterrasen  
 mojado en el agua  
 que surtiera de todos los fuegos.

Estos versos tienen un carácter desiderativo y se revisten de un tono contrastante en donde el oxímoron prevalece. El deseo: que la lluvia no se seque nunca y, al mismo tiempo, que a él se le permita caer sobre ella y ser enterrado en esa misma tierra de donde ha provenido: “mojado en el agua que surtiera de todos los fuegos”. He aquí el oxímoron: “agua que surge de todos los fuegos”; y, al mismo tiempo, el carácter cosmogónico que revela el rápido transformarse de los elementos opuestos. Y en medio de ellos está el

sujeto lírico, viviendo, sufriendo, transformándose; llegando a ser en su flaca condición de hombre individual todos los hombres; es la metamorfosis inevitable de cada uno de nosotros en la medida en que participamos del ciclo vida-muerte.

Y concluye el poema sosteniendo:

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
 Temo me quede con algún flanco seco;  
 temo que ella se vaya, sin haberme probado  
 en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
 por las que,  
 para dar armonía,  
 hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
 ¿No subimos acaso para abajo?  
 Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

La lluvia revitaliza, pero lo hace en la medida en que sea total; si fuera tan sólo parcial quedaría “algún flanco seco”; y esto preocuparía al hombre que no desea logros relativos, sino alcances plenos.

Su función poética se cumplirá siempre y cuando no haya “sequías de cuerdas vocales”, porque la poesía consiste en cantar primero y escribir después; y de ahí que el logro de esa “armonía” sólo se consigue en la medida en que constantemente se suba, “¡nunca bajar!”, expresa el sujeto lírico, porque —como decía Marinetti— “La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre”.<sup>20</sup>

Y la pregunta retórica: “¿No subimos entonces para abajo?” no sólo expresa una aparente paradoja en donde el pleonismo desaparece para dejar lugar a estos términos curiosamente contradictorios,

<sup>20</sup> Filippo Marinetti, *op. cit.*, p. 2.

sino también es un modo de reconocer que el progreso humano sólo se alcanza en la medida en que –a la manera del cangrejo– sepamos dar los pasos adecuados hacia adelante, pero no olvidar que siempre es conveniente retroceder un poco para reflexionar, para pensar en que el medio de existencia más auténtico vive en aquellos que saben reconocer sus errores para volver a empezar.

Y la conclusión del poema –si es que *Trilce* se vale de ellas– sostiene: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!”

Prevalece ahora el sonido de la lluvia que exhorta a la meditación y el reposo, y lo hace en una madrugada costa, la cual ha llegado antes que el mismo mar.

### Conclusiones

Hemos analizado de manera parcial la obra *Trilce* de César Vallejo, partiendo de algunos contenidos conceptuales extraídos de *Los heraldos negros*.

Las afirmaciones de este ensayo estarán sometidas siempre a otras opiniones complementarias, porque el decir poético de este peruano es demasiado complicado como para encerrarlo en los escasos límites de tan pocas cuartillas.

No obstante, deseo resaltar la belleza estética de estas composiciones en donde domina un verbo libre y auténtico, un verbo que deja de manifiesto nuevamente el sufrir de un hombre y el lamentarse de todo un pueblo.

Los poemas de *Trilce* aquí comentados desconciertan al principio, pero nos conducen después al encuentro de la gran verdad poética disfrazada ahora por la aparente máscara vanguardista.

## Referencias

- Chevalier, Jean *et al.*, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 tomos, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Guevara, Pablo, “Trato, maltrato e identidad en Lima, el no lugar”, en *Escritura y Pensamiento*, vol. 5, núm. 11, Perú, 2002, pp. 21-41.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1980.
- Marinetti, Filippo, “Le futurisme”, en *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909.
- Mazzotti, José Antonio, “Modernismo, posmodernismo y modernidad conflictiva en el primer Vallejo”, en *Códice. Revista de Poesía y Poéticas I* [nueva época, El Paso, Texas], 1991, pp. 23-31.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 2, Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 2001.
- Vallejo, César, *Poesía completa*, México, Premiá Editores, 1985.
- , *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Vallejo, Georgette, *Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, Barcelona, Laia, 1983.
- Waldegaray, Marta, “Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo. (Análisis de dos poemas de *Trilce*)”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, núm. 20, año VIII, marzo-junio, 2002.

EL EROTISMO ATÍPICO  
DE UN PERUANO DESAHUCIADO

*Alejandro Solano Villanueva\**

No es tu sexo lo que en tu sexo busco  
sino ensuciar tu alma:  
desflorar  
con todo el barro de la vida  
lo que aún no ha vivido.

LEOPOLDO MARÍA PANERO

La obra de César Vallejo ha sido analizada desde las más diversas perspectivas, a tal grado que se alude, en diferentes sectores del mundo académico ligado a las letras, que ya está por demás intentar un análisis nuevo o una reinterpretación sustancial. Sin embargo, es de capital importancia recordar que el texto literario, como lo

\* Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

indican los principios de la teoría de la recepción,<sup>1</sup> es un sujeto tentativo de interpretación que se liga al lector diacrónicamente; es decir, los dos sujetos –lector y texto– se unen en una relación simbiótica considerando los contextos de cada cual, pero siempre involucrándose en un encuentro cercano. Dicho de otro modo, no es tanto lo que nosotros podemos decir acerca de un texto, como lo que él puede decir sobre nuestra propia personalidad. De ahí que la interpretación sobre un texto literario, el que sea, en este caso la obra poética de César Vallejo, sea imposible de terminar con un carpetazo en archivero para material didáctico o como simple referencia histórica de la literatura latinoamericana.

En este artículo se hace una interpretación de algunos poemas de *Trilce* desde la perspectiva erótica como un concepto distinto al de “amor” o al de “sexualidad”.

El erotismo, desde la visión de Georges Bataille, es un aspecto de la experiencia interior del hombre, por lo que se opone a la sexualidad animal, que es completamente exterior y que tiene como fin la reproducción.<sup>2</sup> El ser erótico se liga a la muerte y al placer en

<sup>1</sup> Hans Robert Jaus, a partir de 1966, plantea la problemática de la crítica tradicional, en tanto positivista y ahistoricista, pues es un campo “liberado de la rigidez conceptual”, y propone un análisis nuevo a partir de la percepción estética del lector. Para ello es necesario destruir los conceptos sobre el objetivismo histórico y volcarse hacia una estética de la recepción y del efecto; esto determinado por el lector en un devenir histórico, basado en el paradigma de expectativas que crea un texto –lo que se espera encontrar en él– y en sus conocimientos científicos, sociales, políticos, etc., lo que no reduce al objeto literario a un solo nivel interpretativo, pues “la conceptualización realizada por el lector cobra validez e importancia en cuanto se incorpora dialogísticamente a las otras clasificaciones (lecturas) de la historia en un proceso lejano de alcanzar una verdad única e inmutable” (Rodríguez, Francisco. “La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jaus”, en *Comunicación*, año/vol. 11, núm. 2, Instituto Tecnológico de Costa Rica, San José, 2000, recuperado de <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/166/16611202.pdf>> [consultado el 27 de febrero de 2012]).

<sup>2</sup> “En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca *fuera* un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a la *interioridad* del deseo. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto; incluso si se dirige a la mujer que casi todos elegirían, lo que suele entrar en juego es un aspecto intangible, no una cualidad objetiva de esa mujer. Esa mujer podría no tener, si no nos afectase en nuestro ser

una relación sustancial, casi anímica, pues moviliza al espíritu en la dirección de su propio encuentro; “es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”.<sup>3</sup> Por su parte, Octavio Paz, en la *Llama doble*, cree que el amor es un encuentro total y absoluto de dos personas, concebido como el *personare* latino, en un espacio imantado donde sexualidad, deseo y cariño se concentran para unir a dos seres en su completud.<sup>4</sup> Sin embargo, y aquí se puede distinguir uno de los más modernos planteamientos sobre el tema, desde *El amor y Occidente*, de Denis de Rougemont, para Elisabeth Roudinesco el erotismo y el amor tienden a la sublimación, lo que sólo se logra por medio de sacrificio ritual. Lo sublime se alcanza por medio de la violencia del sacrificio, cuestión parecida a la *petite mort* de Bataille, de tal modo que el albañal –la combinación de las sustancias inferiores, puramente escatológicas y sexuales, y las superiores, la belleza, la gloria– produzca el acceso más allá de la conciencia, a saber: lo sublime.<sup>5</sup> En todo caso, y volviendo a Octavio Paz, “la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal”.<sup>6</sup>

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que el Poema XIII de *Trilce* es un intento por sublimar el sexo femenino, pues no se describe un encuentro sexual detallado, sino que se considera la imagen solamente partiendo de la memoria de la voz lírica; es una construcción del sexo femenino desde la metáfora y como alegoría de vida y placer:

---

interior, nada que forzase la preferencia. En una palabra, hasta cuando se conforma con la mayoritaria, la elección humana difiere de la elección del animal: apela a esa movilidad interior, infinitamente compleja, que es propia del hombre” (Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008, p. 33).

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Cfr: Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 2007.

<sup>5</sup> Elisabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, México, Anagrama, 2010, pp. 17-49.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 15.

Pienso en tu sexo.  
 Simplificado el corazón, pienso en tu sexo  
 ante el ijar maduro del día.  
 Palpo el botón de dicha, está en sazón.  
 Y muere un sentimiento antiguo  
 degenerado en seso.<sup>7</sup>

Se podría pensar que se trata de un poema en verso libre; sin embargo, hay una combinación de versos impares (13, 11, nueve, siete y cinco sílabas) con versos pares (12, 10, seis y cuatro sílabas), sin predominio preciso de alguno, lo que conduce a que se trata de la estructura de una breve silva libre mixta,<sup>8</sup> permitiendo que el ritmo sea prolífico sonoramente y dándole mucha libertad a las imágenes, lo que promueve una concatenación visual. Es decir, se puede observar, casi palpar, el recuerdo de la voz lírica.

Así, la estrofa comienza presentando el objeto del recuerdo, precisamente el sexo, y continúa quitando todo rasgo de sentimiento amoroso. La sinécdoque<sup>9</sup> del sintagma “corazón” da por

<sup>7</sup> César Vallejo, *Los heraldos negros. Trilce*, México, Fontamara, 2008, pp. 89-178. Todos los ejemplos fueron sacados de esta edición.

<sup>8</sup> Según la tradición lírica, hay tres tipos de silva: par, impar y mixta. La silva es una forma poética sin un número determinado de versos: puede ser tan larga como su creador lo desee, y tiene como cualidad extra que no está sometida a las reglas tradicionales de forma y ritmo, en tanto que los versos pueden tener medidas silábicas variables y puede o no estar rimada o regularizada acentualmente. Sin embargo, estas tres clasificaciones se deben al predominio de ciertos tipos de versos; en la silva par la medida de los versos corresponde a números pares (2, 4, 6, 8, 10... sílabas por verso); en la impar los versos son de las medidas correspondientes a 3, 5, 7, 9, 11... sílabas por verso; y en la mixta hay una combinación regular de ambos tipos de verso sin guardar predominio ni orden específico; asimismo, se le considera “silva libre” cuando hay una combinación de versos, pero con predominio de alguno de los dos: silva libre par e impar (Marco Urdapilleta, *Manual de análisis de texto lírico*, Toluca, s/p, 2009, p. 56).

<sup>9</sup> La sinécdoque *particularizante* es una metábola que “va de lo general a lo particular, del todo a la parte [...] y resulta más difícil percibirla: decir puñal en lugar de arma, decir mano en lugar de hombre, son figuras que suelen pasar inadvertidas” (Helena Beristáin, *Guía para la lectura comentada de textos literarios*, México, UNAM, 1977, p. 34).

entendida la reducción del sentimiento a un recuerdo preciso, lo que arrebató al oyente toda noción sentimentalista, “simplificado el corazón, pienso en tu sexo”, para después ubicar un tiempo exacto que será la mañana avanzada, el ijar maduro del día, lo que da como referencia de contraste la noche, donde no se ha pensado en el sexo, sino que se ha poseído el sexo. Entonces, la oscuridad se liga a la posesión carnal y la luz, el ijar maduro del día, se liga al pensamiento, a la reflexión, al desentrañamiento. Lo apolíneo contra lo dionisiaco. Dicho esto, el primer elemento que rescata de su memoria a la reflexión es el botón, que es una metáfora<sup>10</sup> del clítoris en tanto portador del placer que se encuentra encumbrado en el pensamiento; se está entonces ante una especie de excitación intelectual ante un objeto de análisis, que será el sexo femenino, de ahí que se termine la primera estrofa con la muerte del sentimiento ante el seso, del desplazamiento del corazón por el cerebro.

La voz lírica hace un recorrido metafórico de la parte sexual de la mujer: “botón de dicha”, como ya se dijo: clítoris; “Surco más prolífico/ y amoroso que el vientre de la Sombra”, para referirse a la vulva desde una visión frontal y dándole el plus semántico como guarda de la vida, considerando —como lo plantea Yuri Lotman— los pares semánticos; es decir, el poema como “sistema de modelización secundaria”,<sup>11</sup> en ese caso, mujer-tierra, donde la

<sup>10</sup> “Fundada en la relación de semejanza entre los significados, nace de la intersección de dos o varios términos que poseen semas en común” (*ibid.*, p. 31).

<sup>11</sup> “[...] los lenguajes secundarios de la comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender ‘secundario con respecto a la lengua’ únicamente, sino ‘que se sirve de la lengua natural como material’ [...] Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen a modo de lengua. [...] Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios” (Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, recuperado de <[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect\\_teoría\\_lit\\_i/arte\\_como\\_lenguaje.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoría_lit_i/arte_como_lenguaje.htm)> [consultado el 27 de febrero de 2012]).

sinécdoque “el surco” sirve para poner la semilla, lo que permite desdoblarse el poema en conocimiento arquetípico. La voz lírica hace esta referencia de tal modo que se deje en claro la conexión mítica entre la vida de las cosas, proporcionada por la tierra, y la vida del hombre, dada por la mujer, que es la luz; y sin embargo es dionisiaca, pues la voz lírica se olvida del *principium individuationis*, para tender a lo general humano, a lo universal-natural, como lo concibe Nietzsche en el *Principio de la tragedia*,<sup>12</sup> en este caso por medio del lenguaje mítico. En todo caso, el uso de éste “refleja aún un estado primordial”, según Mircea Eliade,<sup>13</sup> lo que conduce a una necesidad de la voz lírica por descubrirse como hombre por medio del hallazgo racional de la mujer, convirtiendo el poema en lenguaje sagrado, que para María Zambrano es acción:

Acción que establece –revela– un orden sin pretensión de crearlo, con sabiduría inocente. Inocente porque no se sabe a sí misma, absorta en su quehacer. Sus formas de actuar, sus acciones están contenidas en una forma un tanto rígida: rito, oficio.<sup>14</sup>

Así, sólo por este medio puede descubrir una verdad posible: “La Muerte concibe y pare/ de Dios mismo”. Cuando se refiere

<sup>12</sup> Según Friedrich Nietzsche, el arte dionisiaco tiene su base en la idea del éxtasis y de la embriaguez provocada por éste, de tal modo que llega el olvido por medio del “instinto primaveral y la bebida narcótica”, rompiendo con el principio de individuación –que es propio de la buena conducta del hombre social, el límite moral impuesto por lo apolíneo–, ya que lo subjetivo desaparece y lo general-humano, lo universal, se impone en “violencia eruptiva”. El éxtasis dionisiaco rompe los límites habituales de la existencia y produce un efecto letárgico en el cual se traen los recuerdos a colación, se deja invadir a la mente con el pasado (cfr. Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia. Escritos preliminares: Homero y la filosofía clásica*, Buenos Aires, Terramar, 2008).

<sup>13</sup> “El enfermo [al que se somete a un rito de curación parecido a la embriaguez] se sumerge en la plenitud primordial; se deja penetrar por las fuerzas gigantes que, *in illo tempore*, han hecho posible la Creación” (Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 11).

<sup>14</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2005, p. 217.

al vientre de la sombra, que es menos prolífico y amoroso que el surco, habla precisamente de la muerte, considerando que para que algo nazca otro debe morir; esto es, como un asunto telúrico, debe fungir como semilla. En el sexo de la mujer, en la relación para concebir a otro, no hay muerte, no hay sombra, pues es un asunto dinámico de complementación, de ahí que sea más amoroso y prolífico porque también se mezclan el placer y el deseo, por lo que se plantea a Dios y a la Muerte como seres duales: la Muerte queda preñada por Dios, como un ser femenino, de manera que la deidad funcione como un amante, masculinizando la figura; pero también la muerte nace de él, de tal modo que, al tiempo, es su progenitora, feminizando al Dios. Se establece así una relación creación-destrucción que se determina, otra vez, por el mito: todo lo que nace es por decreto divino y lo que se destruye también, limitando al hombre a un determinismo divino.

Lo que le queda a la especie humana es su cuerpo y sus palabras, que enuncian sus pensamientos y revelan el mundo que experimenta, el cual al final se vuelve una condena y la incapacidad para disfrutar la realidad sin el raciocinio, al menos desde la perspectiva de César Vallejo: “Oh Conciencia,/ pienso, sí, en el bruto libre/ que goza donde quiere, donde puede”. Lo que comenzó como un goce a partir de la selección de las partes del sexo de la mujer, evoluciona hacia la consideración de *lo otro* fuera de la voz lírica, como mundo, poniendo en contraste dos formas de goce sexual: el típico que surge sólo del limitado placer sexual del momento, el de los brutos libres; y el atípico que se vuelve condena, pero que al mismo tiempo alarga el placer y lo coloca más allá de las posibilidades físicas, que es el goce que la propia voz lírica experimenta a través de la invocación del pensamiento, lo que se resuelve en el poema en una especie de orgasmo lírico con la última anáfora:<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Secuencia de varios versos que comienzan del mismo modo.

“Oh escándalo de miel de los crepúsculos./ Oh estruendo mudo”, que se concreta en arrebato, en pérdida de sí, en el verso “¡Odu-modneurtse!”, que es una especie de anagrama<sup>16</sup> que surge de la crisis<sup>17</sup> “estruendomudo” ordenado a la inversa, desfragmentando la lógica del lenguaje, yendo del raciocinio al goce orgásmico de la palabra, de la poesía, como bien refiere Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*:

Los poetas en sus ensoñaciones cósmicas hablan del mundo con palabras primigenias, con imágenes primigenias. Hablan del mundo en el lenguaje del mundo. Las palabras, las hermosas palabras, las grandes palabras naturales creen en el mundo que las ha creado. Un soñador de palabras reconoce en una palabra del hombre aplicada a una cosa del mundo una especie de etimología onírica.<sup>18</sup>

El académico Alejandro Mautino Guillén, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, coincide parcialmente con esta interpretación; sin embargo, él cree que se trata del sometimiento de la materia “mujer” para darle paso a la idea:

En el poema, a nuestro entender, se plantea recuperar la condición primitiva del goce sexual, libre de las diversas convenciones rígidas y de la moral. Recuperar el goce sexual, así como en el bruto libre, implica al decir del locutor personaje, acercarnos a la fecundidad de nuestra especie liberados de los excesos, por eso será necesario tener

<sup>16</sup> Anagrama: “Figura que afecta a los fonemas de la lengua, pues se produce al intercambiar éstos sus posiciones de manera distinta: los que se presentan en un orden dado, en una o en varias palabras, se reacomodan de manera distinta y pasan así a constituir otra(s) palabra(s)” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 42).

<sup>17</sup> Crisis o *mot valise*: “consiste en formar una palabra nueva mediante la yuxtaposición de otras dos o más que generalmente se traslapan por contracción” (*ibid.*, p. 115).

<sup>18</sup> Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1986, pp. 283-284.

“Simplificado el corazón”. Por otro lado, el goce del locutor es a través de la muerte del sentimiento (un sentimiento antiguo) materializado en el seso, es decir en la materia. En el poema se sacrifica a la materia “mujer” para el disfrute reflexivo del locutor personaje, la mujer es simplificada y casi invisibilizada. Así el pensar es una metáfora del sometimiento.<sup>19</sup>

Lo que se conecta con la reflexión de Bataille: “La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón”,<sup>20</sup> de ahí el último verso, la destrucción del lenguaje y el paso del goce. Lo sublime al final se alcanza, pues se logró el sacrificio ritual, en este caso sacrificando el todo “mujer” por la sinécdoque de su sexo, lo que logra su propia eternidad, pues diría Roudinesco: “La degradación y el sufrimiento en lo sublime conducen a la inmortalidad”.<sup>21</sup> Sí, desaparece el cuerpo de mujer, pero queda en el máximo esplendor “lo femenino”, como en el canto II de *Altazor*, como dúo que al tiempo es vida y muerte, como mito de la existencia humana.

En este sentido, el segundo poema que llama la atención es el XXXV. Se trata de otra silva con una estructura dominante de versos pares (8, 10 y 12) y algunos impares (7 y 11) distribuidos en seis estrofas. Éste, a diferencia del Poema XIII, comienza con el tratamiento de los motivos, dejando de lado completamente el

<sup>19</sup> Alejandro Mautino Guillén, “Erotismo en la poesía de César Vallejo. Hacia una relectura de *Trilce*”, tesis, Lima, Escuela de Posgrado/Facultad de Letras y Ciencias Humanas/ Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recuperado de <<http://retablo.bligoo.com/erotismo-en-la-poesia-de-cesar-vallejo-hacia-una-relectura-de-trilce>> (consultado el 28 de septiembre de 2012).

<sup>20</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 44.

<sup>21</sup> Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 17.

tema, por lo que la isotopía general<sup>22</sup> no se deduce del todo sino hasta el final del poema:

El encuentro con la amada  
tanto alguna vez, es un simple detalle,  
casi un programa hípico en violado,  
que de tan largo no se puede doblar bien.

Aquí la voz lírica presenta a un sujeto lírico, “la amada”, y una situación general, un encuentro. Esta situación podría tener al menos dos lecturas posibles: el momento del almuerzo y, considerando que en la segunda estrofa ya se habla de este último, un desplazamiento semántico de coito, en el sentido en que “un encuentro con la amada” se puede traducir en “el lugar y el tiempo del amor”, el cual podría referirse –siguiendo una vez más a Octavio Paz cuando dice: “se puede tener sexo sin amor, pero no se puede tener amor sin sexo”–, al lecho y a la noche amorosa. Además de que en el tercer verso hay un verbo en presente que le da identidad a la situación: “es un simple detalle”, y que en la segunda estrofa cambia a “estaría / poniendo el plato que nos gustara ayer”, un condicional simple que alude al futuro de esa situación especial, que sin duda es de gran tedio para la voz. Aunque el almuerzo en sí mismo ya es una alegoría sobre un encuentro sexual.

Lo verdaderamente erótico se traduce en un juego de seducción lingüística, el cual produce una singularización sobre el terreno de lo sexual, donde las metáforas *in absentia*<sup>23</sup> hacen del almuerzo un rito de atracción contagiado por todo el entorno:

<sup>22</sup> Isotopía: “Es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, op. cit., pp. 288-289).

<sup>23</sup> La retórica tradicional considera dos tipos de metáfora: *in absentia* e *in praesentia*. En la primera alguno de los dos elementos que se comparan no aparece literalmente, por lo

el tenedor absorto, su doneo radiante  
 de pistilo en mayo, y su verecundia  
 de a centavito, por quítame allá esa paja.  
 Y la cerveza lírica y nerviosa  
 a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,  
 y que no se debe tomar mucho.

Este juego de metáforas, que resultan ser una alegoría compleja, tiene como punto central la descripción de la feminidad presente en todas las cosas, siendo esto un proceso de atracción de lo otro. El sexo femenino se representa con una imagen casi romántica, el “pistilo en mayo”, es decir, con el órgano femenino de la flor que está abierto, esperando ser invadido por el polen de la primavera. Y que seduce la atención de la voz lírica a través de su “doneo radiante”, cuestión que se traduce como galantería, seducción. Entonces se está ante una figuración del sexo femenino que espera abierto y que, sin embargo, es tímido, “verecundia de centavito”, porque no tiene la suerte de llenarse o de ser poseído o de ser polinizado; de ahí que utilice en el verso el uso popular, que también aparece en el Quijote, “por quítame allá esa paja”, que alude al infortunio por el sorteo de las pajas, es decir, el que tenga la más pequeña pierde. Y después completa el cuadro erótico con la “cerveza lírica y nerviosa”, figuración sobre un sexo masculino que se presta al embate del “pistilo en mayo”. La botella está llena de lúpulo; es decir, de la propia esencia que da la existencia a la cerveza, cuestión que envidian los pezones, pues están secos. Entonces, el sexo está esperando ser llenado, los pechos están secos y al parecer

---

que la metáfora sólo se puede desdoblar por contexto; en la segunda, los términos similares aparecen directamente en el texto. Beristáin considera que esta última es un punto intermedio entre la metáfora y la comparación: “reviste siempre una forma gramatical que introduce relaciones de comparación, de equivalencia, de similitud, de identidad u otras similares” (Helena Beristáin, *Guía para la lectura comentada de textos literarios, op. cit.*, p. 32).

necesitan a la esencia para completarse. De repente la voz lírica descubrió cómo funciona el universo solamente con los elementos que encuentra en la mesa del almuerzo.

Hay una noción de deseo a partir de la tensión sexual planteada en el poema; a esto se refiere con las “baterías germinales/ que han operado toda la mañana”. Después de esto la voz lírica por fin se acepta como un sujeto lírico; en este caso, un “yo” que ha observado todo el proceso del almuerzo. Es ella la que crea esta relación entre lo femenino y lo masculino, produciendo la dualidad, que, según Joseph Campbell, es la base mítica de la creación del universo y posteriormente de la concepción humana de los contrarios que se unen para formar la vida:

“Cuando el Todopoderoso, bendito sea, creó el primer hombre, lo creó andrógino”. El haber dado a lo femenino otra forma simboliza la caída de la perfección a la dualidad y a ello siguió naturalmente el descubrimiento de la dualidad del bien y del mal, el exilio del jardín donde Dios pasea sobre la tierra y de allí la construcción del muro del Paraíso, constituido de la “unión de los contrarios”, por medio de la cual el Hombre (ahora hombre y mujer) se ha separado no sólo de la visión sino del recuerdo de la imagen de Dios.<sup>24</sup>

Por eso es muy importante cómo cierra la tercera estrofa:

amoroso notario de sus intimidades,  
y con las diez varillas mágicas  
de sus dedos pancreáticos

<sup>24</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1972, p. 90.

Disponiendo la unión de lo masculino y lo femenino en la mesa a partir de la creación con las propias manos de la mujer, que además absorben la dulzura como un páncreas, la desdoblán y la distribuyen en todo lo creado. Sin notarlo, se ha pasado de un proceso de seducción a una génesis a partir de la dualidad.

Lo cual queda comprobado a lo largo del poema: después de soltar el mirlo, como metáfora de palabras bellas, sin que ella note todo lo que ha sucedido frente a sus ojos; después de que él ha sorbido el último vaso de cerveza y se dispone a enfrentar el mundo; después de la revelación que sucedió en un evento tan cotidiano, tan absurdo, tan simple, como es el almuerzo; después de todo esto, la pareja se une en un solo ser y se vuelve al principio de los principios, el hombre dual, el andrógino original:

Entre tanto, ella se interna  
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días  
desgarrados! se sienta a la orilla  
de una costura, a coserme el costado  
a su costado,  
a pegar el botón de esa camisa,  
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

Lo del costado conduce directamente al momento en que Dios saca una costilla de Adán y de ella crea a la mujer. En este caso ese proceso se invierte, pues ella, funcionando como un dios que dispone la creación en el almuerzo, decide coser a su costado al sujeto lírico, conformando así el dúo genésico. Y entonces ese Yo lírico saldrá a enfrentar el mundo ya no como hombre, no como mujer, sino como ser en su completud; imposible llamarlo “amor”, se caería en un error común, típico, pues éste, según Denis de Rougemont, está asociado con la pasión, lo que resulta en un deseo que hiere, pero que anonada por el triunfo de poseer lo otro: “El occidental

*ama por lo menos tanto lo que destruye como lo que asegura ‘la felicidad de los esposos’*”.<sup>25</sup>

Lo reflejado en el poema, entonces, no se trata de amor, sino que tiene un sentido ritual de la vuelta al origen, de la vuelta al paraíso perdido, como lo señala Octavio Paz en la *Llama doble*:

No es el regreso a las aguas de origen sino la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso. Somos el teatro del abrazo de los opuestos y su disolución, resueltos en una sola nota que no es de afirmación ni de negación sino de aceptación.<sup>26</sup>

Y es de suponer que el sujeto lírico lo sabe, pues al verse completado le parece un asunto pasajero, pues el botón volverá a caer; entonces, para qué coserlo.

En fin, esto es sólo una interpretación sobre los versos de un peruano desahuciado que, con sus manos, condena a las conciencias a su propia imposición, pues como diría Fina García Marruz:

Pero si es verdad que, como te decía,  
 atestigüas el llanto, de pie, contra la noche,  
 o el súbito argumento rotundo de una muerte,  
 si es verdad que sollozas tu fuego venidero,  
 y le das unidad a tanta desgracia,  
 tanto oscuro desorden cercando, tanta sombra,  
 aún te queda sonrisa por la sopa materna,  
 y el vino hecho en la casa recorre tus semanas,  
 aún hablas de las mulas, del tiempo, o de si es tarde,  
 aún ves caer la lluvia y te sonríes

<sup>25</sup> Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 2006, p. 18.

<sup>26</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 199.

como si hubieras visto un pariente querido,  
 aún dices sin embargo, bizcocho, nieve, ahora,  
 aún olvidas, no excluyes,  
 admitiendo esa costumbre tan antigua del mundo  
 de abrazar la saliva y el ave,  
 en el mismo aceite innostrado,  
 en un tan idéntico fuego de estatura melancólica.  
 Aún olvidas el llanto un instante, la agujereada  
 materia de tu llanto, y un momento acaricias la vida,  
 y dices que no es nada, no es nada, no es nada.<sup>27</sup>

En esa caricia de la vida que Fina García Marruz ubica en la obra vallejiana se encuentra el mismo impulso erótico como pasión carnal y principio de la existencia y sobrevivencia humana. El erotismo en *Trilce* resulta ser una compleja explicación sobre la vida del hombre y del universo, una verdad a medias, una verdad poética, una verdad subjetiva, pero una verdad auténtica, basada en la propia naturaleza humana, que a su vez es invención y mito, teología y ciencia, vida y muerte.

### Referencias

- Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1986.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008.
- Beristáin, Helena, *Guía para la lectura comentada de textos literarios*, México, UNAM, 1977.
- , *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.

<sup>27</sup> Fina García Marruz, “Carta a César Vallejo”, en *Poesía y poética del Grupo Orígenes*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 15.

- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1972.
- De Rougemont, Denis, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.
- García Marruz, Fina, “Carta a César Vallejo”, en *Poesía y poética del Grupo Orígenes*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, recuperado de <[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect\\_teoría\\_lit\\_i/arte\\_como\\_lenguaje.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoría_lit_i/arte_como_lenguaje.htm)> (consultado el 27 de febrero de 2012).
- Mautino Guillén, Alejandro, “Erotismo en la poesía de César Vallejo. Hacia una relectura de *Trilce*”, tesis, Lima, Escuela de Posgrado/Facultad de Letras y Ciencias Humanas/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recuperado de <<http://retablo.bligoo.com/erotismo-en-la-poesia-de-cesar-vallejo-hacia-una-relectura-de-trilce>> (consultado el 28 de septiembre de 2012).
- Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia. Escritos preliminares: Homero y la filosofía clásica*, Buenos Aires, Terramar, 2008.
- Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 2007.
- Rodríguez, Francisco. “La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss”, en *Comunicación*, año/vol. 11, núm. 2, Instituto Tecnológico de Costa Rica, San José, 2000, recuperado de <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/166/16611202.pdf>> (consultado el 27 de febrero de 2012).
- Roudinesco, Elisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, México, Anagrama, 2010.
- Urdapilleta, Marco, *Manual de análisis de texto lírico*, Toluca, s/p, 2009.
- Vallejo, César, *Los heraldos negros. Trilce*, México, Fontamara, 2008.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2005.

## OSÉ MARÍA EGUREN Y CÉSAR VALLEJO: SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

*Ricardo Silva-Santisteban\**

EL ESPÍRITU Y EL ARTE DE LA MODERNIDAD no habían alcanzado todavía al Perú al arribar el siglo XX. En el caso de la literatura, ésta se debatía todavía entre el costumbrismo y un romanticismo que sólo cuajó tardíamente en algunos poemas de Manuel González Prada. Toda la literatura de ese momento era altamente imitativa.

Pero durante la primera década del siglo, los atisbos de la modernidad se hicieron presentes en los poemas publicados por José María Eguren en una pequeña revista llamada *Contemporáneos*, propiciada por un pequeño grupo de escritores que tuvo la inteligencia de convocar a otros de distintas generaciones para que colaboraran con poemas y prosas.

Menciono esta primera década porque la considero fundamental, pues en ella se dio el fermento de la modernidad con escritores

\* Pontificia Universidad Católica del Perú.

avanzados como Eguren o Abraham Valdelomar, colaboradores de *Contemporáneos*.

Además, hay que precisar otro hecho fundamental: Rubén Darío había publicado en Buenos Aires la primera edición de *Prosas profanas* (1896). *Prosas profanas* fue seguida por otras obras como *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907). La América hispanohablante tenía, por fin, su gran poeta y el desarrollo de la segunda etapa del Modernismo vino acompañada de un rico venero de poetas que florecieron a lo largo y ancho del continente. Todos bebieron de la fuente de Rubén Darío, ya fuera imitando la letra, imitando el espíritu o, sencillamente, aprendiendo en su poesía las lecciones de su hechura.

Como bien dice Pedro Henríquez Ureña: “De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él”.<sup>1</sup> La poesía de Rubén Darío fue, pues, inevitable en todo el ámbito hispánico porque traía las enseñanzas de la poesía de la modernidad, aunadas a las de la tradición, especialmente en sus modalidades parnasianas y modernistas que confluían en el goce sensorial de la llamada *Belle Époque*, momento supremo de la corriente esteticista.

*Esteticismo* es un término aplicado al punto de vista de que el arte es algo suficiente en sí mismo, no necesita servir a un propósito ulterior y no debería ser juzgado por normas de carácter moral, político o de cualquier otra especie que no sean de tipo puramente estético. Los proponentes del esteticismo han desplegado a menudo a la misma conciencia en su rebelión contra lo didáctico en el arte, toda vez que han sido, con frecuencia, una minoría en las comunidades que desconfían tanto del arte como de los artistas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Henríquez, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* 167.

<sup>2</sup> “Aesthetics”, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 6.

Esta descripción del término *esteticismo* es bastante completa y nos sirve para englobar en ella las corrientes artísticas y literarias cercanas al fin de siglo. Términos como decadentismo, poetas crepusculares, prerrafaelismo, postsimbolismo, modernismo, etc., pueden asociarse como movimientos epocales interrelacionados por una vasta red de vasos comunicantes difíciles de discernir en conjunto. Recordemos que cuando Vallejo publicó *Los heraldos negros* fue denominado “poeta simbolista”. Aquí, sólo nos interesa incidir en una época creativa de corta vida que, más bien, cierra una etapa de los movimientos artísticos literarios, pero que nos conduce al arte y a la literatura modernas. El escritor se relaciona, además, con otras artes como la música y la pintura y, asimismo, ocurre respecto de la literatura con el pintor y el músico. Por ejemplo, la pintura simbolista es un reflejo de los temas tratados por los poetas, pero en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) Mallarmé intenta el camino contrario, tomar elementos prestados de la música: “Sé que su unión [la del poema] se realiza bajo una influencia extraña: la de la Música oída en el concierto; habiendo encontrado muchos medios que, me parece, pertenecían a las Letras, los recupero”.<sup>3</sup>

Los músicos, por su parte, se alimentarán con las obras literarias. Pensemos sólo en el más grande de todos los impresionistas franceses, Claude Debussy (1862-1918), que escribe *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1892), inspirándose para ello en el poema de Mallarmé, o que compone canciones con base en poemas de Baudelaire y Verlaine y crea la ópera *Pelléas et Mélisande* (1902), sobre el texto del drama de Maurice Maeterlinck (1862-1949), o la música incidental para *Le martyre de Saint Sebastian* (1911),

<sup>3</sup> Mallarmé, *Anécdotas o poemas, Igitur, Una jugada de dados* 295.

misterio de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938). Hasta el estallido de la Gran Guerra, la influencia del esteticismo es abrumadora y sólo se detiene para convertirse en el arte contemporáneo. Pero este arte contemporáneo viene, debemos reconocerlo, impelido por un movimiento que se origina desde las fuerzas transformadoras del esteticismo que había conseguido una comunión de las distintas manifestaciones artísticas. Es ésta una época de interrelación de las artes como nunca antes se dio y un movimiento de expansión internacional cuyo aire de época tiene una fuerte individualidad. La Gran Guerra delimita con precisión su término, pues el fuerte cambio social y las transformaciones operadas en las sociedades producen un envejecimiento súbito de su estética, aun cuando continúen viviendo todavía buen tiempo muchos de sus herederos.

En el ámbito hispánico, el esteticismo sobrevive o se transmuta en el llamado movimiento modernista. Rubén Darío, que, aparentemente, procede de los simbolistas, heredó y reflejó también, sobre todo, la estética parnasiana. Así, puede afirmarse que el movimiento modernista aclimató el parnasianismo francés y, en menor medida, el simbolismo de ese mismo país. El mundo de Darío se encuentra, por desgracia, repleto de los oropeles y de la pacotilla de la *Belle Époque*:

de lo cual es consecuencia que elaborara sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente “poéticos”: rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etc. Sus versos son un inventario de todos esos artefactos poéticos *ad-hoc*.<sup>4</sup>

La lección poética de Darío penetra de polo a polo la literatura castellana gracias a su admirable ejecución rítmica y la introducción

<sup>4</sup> Cernuda, *Poesía y literatura I y II* 270.

de nuevos metros que deslumbraron a sus coetáneos con su segura y novísima musicalidad. Rubén Darío se convierte, entonces, en el paradigma del poeta, pero a su muerte, que coincide con la mitad de la Gran Guerra, el modernismo se disipa ante el empuje de la vanguardia y los cambios sociales. De todas formas, su poesía guarda una importancia seminal incalculable para los que supieron aprender y asimilar su lección, sin continuar siendo discípulos (pienso en José María Eguren, en César Vallejo y en Vicente Huidobro; no en José Santos Chocano ni en Julio Herrera Reissig) y porque, desde un punto de vista puramente técnico, Darío es admirable e intachable. El nicaragüense cambió la fisonomía y la geografía del verso castellano y abrió nuevos caminos de experimentación (el verso acentual y el verso libre). Por otro lado, acertó plenamente cuando abandonó lo suntuario con el objeto de ser él mismo en poemas admirables como “A Phocás el campesino”, “Ay triste del que un día...” y “Lo fatal”, de su gran libro *Cantos de vida y esperanza*.

Es en este contexto modernista que, en 1911, aparece en Lima un pequeño libro, *Simbólicas*, de José María Eguren. La crítica, favorable y desfavorable, encuentra que se trata de un libro extraño. Lo que quiere decir que se trataba de un libro sin antecedentes en la poesía peruana. Libro, pues, original porque las muestras de la poesía modernista de Rubén Darío y de otros poetas de este movimiento se diferenciaban de la poesía de Eguren.

Lo que Eguren aportaba a la poesía peruana y de lengua castellana era una nueva manera de concebir el poema, además de un léxico difícil, pero no rebuscado ni artificial, como el de los modernistas.

Ignoro si César Vallejo, que en esos momentos hacía sus *pininos* poéticos en un periódico de Huánuco, una provincia de la sierra del Perú, tuvo la oportunidad de leer *Simbólicas*, libro que iniciaba la modernidad poética en el Perú. Pienso que el joven Vallejo desconoció tanto su publicación como su aporte. Solamente Enri-

que Bustamante y Ballivián, Pedro Zulen y Abraham Valdelomar apreciaron el valor de *Simbólicas*, un libro demasiado avanzado para la sociedad peruana de la época.

Cinco años después, Eguren publicaba *La canción de las figuras*, libro que fue aceptado esta vez ya sin reservas, pero también sin comentarios periodísticos. Pero la revista *Colónida* se encargó de homenajear cumplidamente a Eguren, en 1916, con un brevísimo y apasionado comentario de Abraham Valdelomar y un espléndido estudio de Enrique A. Carrillo.

Esta vez sí puede confirmarse la lectura de Eguren por Vallejo, ya que se sabe que el poeta Alcides Spelucín, amigo de Vallejo, llevó, entre otros libros, *La canción de las figuras* a Trujillo. Otro tanto debe haber sucedido con la revista *Colónida*.

De alguna forma, también le llegaron a José María Eguren los poemas que César Vallejo venía presentando con asiduidad en publicaciones periódicas desde 1915.

Por la carta que Eguren le envió a Vallejo, el 15 de julio de 1917, se desprende que éste le había enviado poemas para su publicación en una importante revista literaria ecuatoriana. La carta de Eguren es sumamente elogiosa sobre Vallejo y, al parecer, Antenor Orrego, mentor del joven poeta, aprovechó la oportunidad para publicarla con un gorro y con un poema de Vallejo en el periódico *La Reforma*:

Barranco, 15 de julio de 1917

Señor César Vallejo.

Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento*, de Guayaquil y con palabras elogiosas por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero no

deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a J. A. Falconí Villagómez, director de *Renacimiento*, Guayaquil, Casilla 639. *Renacimiento* tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de S.S.

José María Eguren<sup>5</sup>

Esta publicación demuestra un hecho: que Eguren era ya un poeta reconocido entre los jóvenes como para apadrinar al joven Vallejo, que en ese momento estaba siendo vapuleado por sus paisanos trujillanos. Vallejo agradeció cumplidamente a Eguren en una carta del 29 de julio de 1917:

Sr. José María Eguren Barranco

Hondamente conmovido leí su atenta carta, cuyos términos le agradezco de veras. Ella me ha reanimado mucho, en estos días en que me sentía tan mal; pues aquí hay quienes me atacan con tanta rudeza...! Mil gracias, señor Eguren; su gentileza y su bondad me han hecho mucho bien; mil gracias.

En estos días, atento a la indicación de Ud., enviaré a la revista *Renacimiento* de Guayaquil algunos de mis versos; y Dios quiera que gusten.

Me permití entregar a la publicidad el contenido de su citada carta, al reclamo solícito que me hicieron de ella, –Ud. perdone–. Hoy le envío por este mismo vapor un número de *La Reforma* en que fue publicada.

Hago votos fervientes por su salud, y me reitero de Ud. su afectísimo.  
César Vallejo<sup>6</sup>

Vallejo contestó la carta de Eguren en el único intercambio epistolar que conocemos entre ambos poetas. La respuesta de Vallejo

<sup>5</sup> Eguren, *Obras completas* 303.

<sup>6</sup> Vallejo, *Correspondencia completa* 11.

es respetuosa, agradecida y explicativa, por haber hecho pública la comunicación de Eguren. Testimonia también el acercamiento de dos poetas de distintas generaciones, separados en el tiempo por casi veinte años entre ambos.

Cuando Vallejo llegó a Lima, los primeros días del año siguiente, visitó a los tres escritores peruanos más representativos del momento, a quienes entrevistó: Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren.

En la entrevista a José María Eguren se insiste en la incompreensión del público de la figura del poeta, *leitmotiv* modernista siempre repetido. Vallejo confiesa en un aparte: “Por mi mente pasan el dolor y el genio incomprendido por su siglo de Verlaine, de Poe, de Baudelaire”; y finaliza también, como el modernista que era entonces: “La hora virgiliana, turquesa y verde enérgico. Y el mar de rica plata”.

Si algo se desprende de esta conversación entre los dos grandes poetas es la admiración del joven Vallejo por Eguren, a quien le había manifestado en el desarrollo de la entrevista: “Pero usted ya ha triunfado en toda América...”; afirmación seguida por el asentimiento de Eguren que trasunta su modestia.

Se tiene en este momento a un Eguren con dos libros publicados: *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916), reconocidos por la minoría del Perú como genuinas obras maestras. Vallejo, mientras tanto, sólo era un joven poeta inédito en libro que había llegado a la capital en busca de fortuna.

Sería bueno realizar ahora el análisis de un poema de Eguren, que, repito, siempre ha sido reconocido por las inmensas minorías de América y España, del que hablaba Juan Ramón Jiménez. Veamos el primer poema de *Simbólicas*:

### Lied I

Era el alba,  
cuando las gotas de sangre en el olmo  
exhalaban tristísima luz.  
Los amores  
de la chinesca tarde fenecieron  
nublados en la música azul.  
Vagas rosas  
ocultan en ensueño blanquecino  
señales de muriente dolor.  
Y tus ojos  
el fantasma de la noche olvidaron,  
abiertos a la joven canción.  
Es el alba:  
hay una sangre bermeja en el olmo  
y un rencor doliente en el jardín.  
Gime el bosque,  
y en la bruma hay rostros desconocidos  
que contemplan al árbol morir.<sup>7</sup>

El “Lied I”, de José María Eguren, es un poema en que, todos los críticos coinciden, posee calidad extraordinaria.

Este poema constituye la difícil obertura de *Simbólicas* y se instituye con las características de una poética. Por tanto, una declaración: éste es el tipo de poemas que van a leer, pareciera musitar el poeta al comienzo de su libro. Pero, además de mostrarse como la pieza inicial, también posee importancia en el intento de estructuración del libro, pues el poemario se abre con este *lied* y termina, no de manera casual, con el “Lied IV”.<sup>8</sup> Cuatro *canciones* bordan, espaciadas, los pilares de la estructura de *Simbólicas*.

<sup>7</sup> Eguren, *Obras completas* 9.

<sup>8</sup> *Lied* es una palabra alemana que significa *canción*.

Eguren coloca su primer libro bajo el patrocinio de la música al intercalar los *lieder* II y III, tras un cierto número irregular de poemas entre cada uno de ellos. Pero si todas las canciones nos acercan a la música, también tratan todas ellas un tema central de la poesía de Eguren: la muerte.

Desde el punto de vista formal es fácil ver que el paisaje auro-ral, nítido y preciso a través de sus elementos apunta en “Lied I” hacia algo más. Lo meramente visual aparece trascendido por un mundo paralelo apenas revelado. Sin embargo, a través de lecturas sucesivas puede advertirse esa profundidad como más importante, como la extraordinaria superficie verbal del poema ribeteada de sinestias (tristísima luz, música azul, ensueño blanquecino, joven canción, rencor doliente). El extraño conjunto estrófico posee una perfecta simetría: seis tercetos, cuyo primer verso es un tetrasílabo; el segundo, un endecasílabo; y el tercero, un decasílabo. Estos últimos siempre terminan en una sílaba aguda que rima en forma asonante, por pares, con el tercer verso de la estrofa siguiente; los versos segundos de cada estrofa son endecasílabos polirrítmicos.

Desde el punto de vista de la temporalidad, el poema parece poseer dos momentos: un pasado, que transcurre del día hacia la noche, en las cuatro primeras estrofas; y un presente, en las dos últimas. Existe, pues, un momento evocativo al que el poeta le otorga dos tercios de la extensión del poema.

El “Lied I” se instituye en un nuevo manifiesto poético por el simple hecho de diferenciarse, con caracteres de absoluto, de toda la poesía peruana de la época y, en especial, de la poesía modernista. Se vela la descripción con tendencia a lo soñado. La característica elíptica de las estrofas aleja más aún al lector del casi inexistente hilo argumental. Eguren se enfrenta con la poesía de la época por medio de la superación de la realidad a través de la sugestión y hace explotar en las diversas estrofas las imágenes significantes con una audacia nunca antes intentada en la poesía peruana: el nacimiento del alba con la muerte del árbol, la efímera y bella flor con el mu-

riente dolor, lo visual (tus ojos) con lo auditivo (joven canción), lo concreto (sangre roja) con lo abstracto (rencor doliente).

El hilo argumental de “Lied I” es casi inexistente e impalpable, con personajes que no se nombran, sino que apenas se sugieren; con amores anunciados entre velos de bruma, quizá una muerte o algo fatal que no se señala con exactitud; personajes extraños que contemplan la muerte de un árbol, dos albas: una evocada y otra contemplada o cantada. Parece que Eguren cumple a cabalidad la poética manifestada por Stéphane Mallarmé:

nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema que se obtiene al irlo adivinando poco a poco: sugerirlo, ése es el sueño. El uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, o, a la inversa, elegir un objeto y deducir de él un estado del alma, por una serie de desciframientos.<sup>9</sup>

El poema empieza como una vívida evocación de un alba de un pasado, probablemente remoto, en el que un olmo goteaba sangre que exhalaba una luz muy triste. A diferencia de otros poemas en los que se observa cómo en ellos va transcurriendo el tiempo a través de cada una de las estrofas, aquí, entre las estrofas primera y segunda, se da el salto temporal del inicio del día hasta su terminación. Véase qué feliz la invención poética de Eguren: con el verbo fenecer indica tanto el término de los amores como el del día que se nubla en la “música azul”, que no es otra cosa que una metáfora para la noche que cae.

En la estrofa tercera sólo tenemos como testimonio de los amores posiblemente desdichados a las flores que nombra Eguren: las rosas vagas. *Vago/a* es un adjetivo que tiene varios significados en

<sup>9</sup> Mallarmé, *Divagaciones* 413.

castellano: vacuo, vacío, en vano, ir de un lado para otro, indeciso, vaporoso, ligero, indefinido. Sin lugar a dudas, vaporoso es el que le corresponde en el poema.

Obsérvese, además, cómo Eguren utiliza palabras que unas a otras se refuerzan en su significación de la mortalidad de las cosas y cómo éstas irradian en los versos del poema:

gotas de sangre [por tanto hay una herida de cualquier tipo que sea y una posible muerte]  
amores que murieron  
ensueño blanquecino [color de agostamiento de una cosa mustia]  
muriente dolor

Al llegar a la cuarta estrofa, la evocación se complica, pues aparece el yo poético, que se dirige a otra persona utilizando el vocativo, o tal vez el yo poético utiliza este mismo vocativo para dirigirse a sí mismo.

Si se considera que el *tú* del poema es otra persona, debe pensarse que se trata de una amada que se encuentra en el trasfondo de todo lo evocado. Si se dirige a sí mismo, debe pensarse que el yo irrumpe en el texto con alguna función específica, que sería la de perpetuar en el poema todo este cúmulo de recuerdos expresados mediante sugerencias y, entonces, hacer brotar el canto en el tiempo presente:

Es el alba:  
hay una sangre bermeja en el olmo  
y un rencor doliente en el jardín.  
Gime el bosque,  
y en la bruma hay rostros desconocidos  
que contemplan al árbol morir.

Hay, pues, un momento de ambigüedad en esta estrofa cuarta:

Y tus ojos  
el fantasma de la noche olvidaron  
abiertos a la joven canción.

Se sabe quién habla en este momento: el yo poético; no se sabe, sin embargo, con precisión de quién habla; no sabemos con certeza si se refiere a sí mismo o a la segunda persona [tú] cuando parece asistir a una muerte universal y panteísta. Hemos dicho que podría tratarse de una amada, de la amada cuyos amores parecen evocarse en las tres primeras estrofas pero, sobre todo, en la segunda, pues “Lied I” parece un poema de amor. Si es de sí mismo, tendríamos al yo poético convertido en el olmo y en su propio cantor.

Eguren cantaría la muerte de un árbol: el olmo que aparece hasta tres veces en el poema [estrofas I, V y VI] y se instituye en su personaje principal.<sup>10</sup>

Pues bien, parece indudable que Eguren, mediante el olmo (como hace también en el poema “Los robles”), se está refiriendo a una persona. En este caso, alguien cuyos amores fueron infaustos. La simbolización del olmo se deduce porque la sangre, el más importante elemento humano, le es inherente a este ser del mundo botánico, cuya humanidad se sugiere también con cierta seguridad de tipo gramatical al concluir el poema por la contracción de la preposición *a* y el artículo *el* en el último verso. Además, la sangre física posee un encantamiento de tipo metafórico que irradia una vasta resonancia poética y emotiva.

<sup>10</sup> El olmo es un árbol de la familia de las ulmáceas, árboles o arbustos angiospermos dicotiledóneos, con ramas alternas, lisas o corchosas, hojas aserradas, flores hermafroditas o unisexuales, solitarias o en cimas y fruto seco con una semilla. Crece hasta la altura de veinte metros, con tronco robusto y derecho, de corteza gruesa y resquebrajada, copa ancha y espesa. El olmo tiene el significado de la dignidad de la vida.

Todo el amor de este personaje herido se evoca primero en el pasado cuando ocurrió, pero se canta por medio del yo poético en el presente, en las dos últimas estrofas, mediante una nueva forma poética, es decir, la joven canción, que no pudieron apreciar sus contemporáneos.

En el momento del canto presente aparece un nuevo matiz que no se aprecia en las primeras estrofas: Eguren habla de “rencor doliente”. Este nuevo elemento se suma al recuerdo de amores infaustos, pues se añade un resentimiento arraigado y persistente a través del tiempo. ¿Por qué este rencor? Nada nos dice Eguren, sino que estos recuerdos no pueden suturarse, pues la herida persiste en el olmo, denunciada a través de la sangre, y el olmo, ciertamente, se está muriendo.

Aquí Eguren, al llegar a la última estrofa, enriquece el poema con una dosis adicional de misterio: todo el bosque gime por la muerte del olmo y, escondidos en las brumas, se dice que unos misteriosos espectadores se encuentran contemplando su extinción.

Se produce, pues, una muerte frente a los ojos del yo poético, que parece asistir a una especie de muerte universal y panteísta producida por el dolor, y que misteriosos y desconocidos espectadores contemplan, sin ser vistos, desde la espesa bruma mientras se escuchan los clamores del bosque. Me pregunto si estos contempladores serán aquellos de los que Eguren habló muchos años después en el motivo “Paisaje mínimo”: “Existen en las tinieblas frondales, fuerzas ocultas y entes graves, que laboran entre plantas delgadas de las pequeñas cámaras verdes de los sotos perdidos. Son los arcanos principios de vida, gestaciones ignotas”.<sup>11</sup>

El proceso de sugestión continúa y, persistente, termina en un poema que nos enfrenta a un hecho capital de la poética de Eguren: la muerte, pero aquí la muerte universal, la muerte de la naturaleza, se encuentra unida al dolor humano.

<sup>11</sup> Eguren, *Obras completas* 232.

El “Lied I” es un poema magistral entre los de Eguren, pues desarrolla un proceso de sugestión que se va sobreimprimiendo sobre las palabras que se tejen y enjambran unas a otras, con dirección a un símbolo general, la muerte, y se va produciendo en el poema a medida que se desarrolla en su propia autorrevelación. El procedimiento de sobreimpresión tiende al inevitable de la condensación. El movimiento de las fuerzas relacionantes de las palabras pone a éstas en una armonía de tensiones con fulgurantes emanaciones que empujan las fuerzas del poema desde su base hacia el vértice de símbolos que corona su unión.

Podemos darnos cuenta de que Eguren es un poeta heredero del simbolismo, quien siempre ofrece no sólo una admirable musicalidad, una inventiva estrófica singular, sino que también posee una visión del mundo velada por el misterio.

Por cierto, ante sus contemporáneos, la poesía de Eguren debía sonar rara porque su sensibilidad tocaba cuerdas más profundas que las de la simple materia. Por lo demás, esto no es extraño: aun hoy día Eguren sigue pareciendo extraño.

La calidad de *Simbólicas*, libro miliar dentro de la poesía peruana, es el fruto de un artista consciente y genial dotado de la capacidad para liberarse y remontarse sobre un medio literario ramplón y pedestre mediante una expresión de notable colorido y musicalidad. Con *Simbólicas*, se aclimata perfectamente el simbolismo en el ámbito de nuestra lengua. Es más, consideramos que Eguren es el único poeta simbolista de la lengua castellana que merezca llamarse tal. Al modernismo le falta aquella magia, misterio, ensueño y ascetismo característicos del simbolismo. Cuando se adscribe a Eguren al modernismo, o aun al surrealismo, sólo es por comodidad editorial o didáctica; como no tiene par, no hay con quién compararlo. Parte de su gloria es la de ser un artista único, quien comenzó, rica y madura, la gran tradición poética peruana.

Eguren dejaría de publicar nuevos libros, luego de *La canción de las figuras*, de 1916 hasta 1929, mientras que Vallejo dio a conocer sus dos primeros libros poéticos: *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922). El primero muy bien recibido; el segundo, un tanto incomprendido.

Sin embargo, ambos bastaron para hacerlo un poeta admirado que también escribió cuentos, una novela corta y muchas crónicas. Pero todos estiman que el Vallejo poeta es inmensamente superior al narrador y al dramaturgo que luego intentó ser. La mejor forma de probarlo es comentar uno de los poemas de *Trilce*, una de sus obras capitales. Veamos el segundo poema que, como todos los del libro, carece de título.

“Trilce II”, poema que ha motivado gran cantidad de comentarios, algunos de ellos muy ingeniosos sobre ciertos versos, por sus experiencias lingüísticas extremas como, por ejemplo, respecto a la palabra “herizar”.

Tiempo Tiempo  
 Mediodía estancado entre relentes.  
 Bomba aburrida del cuartel achica  
 tiempo tiempo tiempo tiempo.  
 Era Era.  
 Gallos cancionan escarbando en vano.  
 Boca del claro día que conjuga  
 era era era era.  
 Mañana Mañana.  
 El reposo caliente aún de ser.  
 Piensa el presente guárdame para  
 mañana mañana mañana mañana  
 Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombre.<sup>12</sup>

Desde el punto de vista formal, la versión definitiva del poema constituye un desafío a la estética de la época. Un poema completamente descarnado de todo el esteticismo reinante tenía que sonar disonante y hasta sublevante. Desde el punto del desarrollo, se trata de un poema intensamente personal que nos presenta una desgarradora experiencia. Cada estrofa del poema empieza con una palabra que se repite y que luego concluye al final de la misma, repetida cuatro veces. La métrica, aunque posee una base endecasílabo, debido a las palabras eje citadas que se repiten dos y cuatro veces, se resuelve en tetrasílabos y hexasílabos, pero en otros versos también hay octosílabos, decasílabos y dodecasílabos.

En la primera versión, con excepción de los versos que abren y cierran cada estrofa, existe la regularidad del verso endecasílabo. La versión primigenia es la siguiente:

Tiempo. Tiempo.  
Medio día estancado entre relentes;  
bomba aburrida del cuartel, que achica  
tiempo, tiempo.  
Era, era.  
Gallos que cantan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga:  
era, era.  
Mañana, mañana.  
El reposo caliente aún de sér.

<sup>12</sup> Vallejo, *Poesías completas* 268-269.

Piensa el presente así: Guárdame para  
mañana, mañana.  
Nombre. Nombre.  
Qué se llama cuanto hoy eriza el alma?  
Se llama así: LO MISMO, que padece  
nombre, nombre.

Cárcel de Trujillo, de 1920.<sup>13</sup>

Por la intención que poseen sus estrofas, podemos separar la versión definitiva del poema en dos partes. La primera parte presenta el escenario exterior donde se desarrolla el poema. Como tantos poemas de *Trilce*, éste utiliza el tema del tiempo. Tras los velos que se despejan en la presentación de su escenario, el tiempo aparece como elemento fundamental y obsesivo del yo poético. “Tiempo. Tiempo”, repite el poeta desde el mismo comienzo para indicar luego que se encuentra en el momento del mediodía, pero de un mediodía estancado. El tiempo no fluye o apenas lo hace con una lentitud exasperante e insoportable. El poeta une la acción del transcurrir del tiempo con la acción de la bomba de agua que alguien está accionando. El tiempo fluye, pero precariamente; en realidad, es el tiempo lo que se está haciendo fluir mediante la acción de achicar el agua. El mediodía se encuentra detenido y un aburrimiento mortal invade al sujeto del poema.

El “Era Era” con que empieza la segunda estrofa, creo, se trata indudablemente del pretérito imperfecto del verbo ser, continúa con una nueva indicación acerca del tiempo. Es probable que el poeta nos esté remitiendo al mismo momento del amanecer cuando cantan los gallos. El despertar del día se produce mediante el canto que significa un nuevo amanecer: el canto de los gallos da inicio

<sup>13</sup> *Bohemia. Arte, letras, frivolidades*, núm. 1, 15 de junio de 1921: 8.

al día, pero el mismo día canta el pasado recordado en un presente insoportable. Aquí termina la primera parte del poema; la parte que hemos denominado exterior y que podemos subdividir, a la vez, en presente y pasado. Obsérvese que aunque estas dos primeras estrofas poseen una austera riqueza visual, en realidad el sujeto del poema todo lo ha percibido a través del oído. No es difícil imaginarse al personaje del poema acostado en un camastro escuchando lo que sucede en el exterior y recordando lo que aconteció hace un rato al inicio del día. Hasta este momento el poeta ha presentado el mundo exterior a través de lo que escucha el sujeto del poema y en él se puede advertir la monotonía que lo aqueja.

En las dos últimas estrofas, que conforman la segunda parte del poema, en cambio, se pasa del plano exterior, en cierta forma descriptivo, al plano de la interiorización. Aquí es donde el poema se torna más difícil y complejo, por la suma de ambigüedades que contiene. El sujeto del poema se aísla en un profundo y complicado proceso de interiorización. En los versos “El reposo caliente aún de ser. / Piensa el presente guárdame para / mañana mañana mañana mañana” no se pueden llenar con exactitud los vacíos de los pronombres no citados por Vallejo. Sólo se observa nítida la imagen del personaje recostado en un lecho que se mantiene caliente al contacto de su cuerpo. Pero en la última estrofa las cosas se dificultan más aún porque el poeta se aparta de la norma lingüística vigente con una extrañeza inusitada: “¿Qué se llama cuanto heriza nos?” Un “qué” que reemplaza a un “cómo”; un verbo escrito con una *h* que no le pertenece, “heriza”, y que ha motivado la aceptación consensual hasta la fecha de unir “herir” y “erizar”, y no el más violento de “hoy” y “erizar”, que es el que en realidad le corresponde. ¿Qué significa ese “Lomismo” escrito con mayúscula y unido, convirtiéndose de esta forma en un nombre propio? Finalmente, una mayúscula completamente fuera de lugar termina el poema: “nombrE”.

Una de las características de los poemas de *Trilce* es que tantas invenciones juntas enciegan al lector. Eso es lo que ocurre en las dos difíciles estrofas finales del poema que comentamos. El sujeto siente en su lecho el calor producido por su propio existir. Vulnerado como persona, no pierde, sin embargo, el hilo de la existencia. Aunque es un simple sobreviviente, es capaz de darse cuenta del calor que provoca su propio cuerpo. Estamos en el momento presente y él —o el mismo presente personificado— piensa que debe subsistir o guardar el rescoldo de vida que le queda para el futuro. Si la primera estrofa describía el presente y la segunda el pasado, la tercera nos transporta hacia el futuro.

Sin embargo, en la última estrofa la congoja que sufre el sujeto por su encarcelamiento lo afecta en su manera de pensar y empieza, a la vez que un balbuceo mental, un agolpamiento en la sensación del tiempo que lo daña, que “hoy eriza el alma”, como dice en forma clara la primera versión. Vallejo alegoriza entonces una especie de monstruo sin forma en “Lomismo”, que encarna o cuaja (por decirlo así) todo aquello que se repite, se repite y se repite en las cuatro paredes albicantes que lo cercan y que no es sino la conclusión misma del tiempo estancado con que comienza el poema. El sufrimiento que provoca esta sensación horrenda del tiempo motiva que el hombre, lesionado en su pensamiento, pierda su identidad y desaparezca como individualidad en el abismo del tiempo. El hombre, o el alma del hombre, ha sido tragado en el obsesionante pozo del tiempo inmisericorde que ha congelado su flujo.

El poema termina con una nota de claudicación, con la derrota total del hombre quebrado por la injusticia. La angustia del existir se evidencia en Vallejo en forma muy capaz a través de un poema difícil, austero y estremecedor, pero a la vez tan notable como “Trilce II”.

Como se puede advertir por las lecturas interpretativas que he intentado con poemas de Eguren y Vallejo, las poéticas de ambos

escritores, a estas alturas, eran completamente disímiles: Eguren es un simbolista, el único que existe en la literatura de lengua castellana; mientras que Vallejo, luego de su paso por el modernismo, un vanguardista que todavía nos asombra por no haber perdido nunca en este tipo de expresión su dimensión humana.

Hubo varios críticos que reconocieron la poesía de ambos. Enrique A. Carrillo escribió un espléndido ensayo sobre la poesía de Eguren, en 1916, y Antenor Orrego, otro, igualmente espléndido, para presentar la primera edición de *Trilce*.

Pero quien se encargaría de considerarlos como escritores claves del proceso de la literatura peruana sería José Carlos Mariátegui en su libro clásico *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en 1928.

Mariátegui, además, le dedicaría un homenaje a Eguren en el número 22 de la revista *Amauta*, de febrero-marzo de 1929, que dirigía:

Muerto Manuel González Prada, Eguren es el único entre nuestros mayores a quien podemos testimoniar una admiración sin reservas. En ningún otro encontramos los mismos dotes de creador. Y como ninguna consagración acaparadora o interesada compromete la independencia de su arte, podemos rodearlo con orgullo y con énfasis.<sup>14</sup>

En el homenaje se incluyeron algunos comentarios, entre los que sobresale el de Jorge Basadre: un acercamiento capital a la poesía de Eguren.

Pero Mariátegui fue más allá: editó el volumen *Poesías*, de Eguren, ese mismo año; fue la única compilación, por muchos años, con que se contó de sus versos.

<sup>14</sup> *Amauta*, núm. 21, febrero-marzo de 1929: 11.

Mientras tanto, César Vallejo había emigrado a París, ciudad en la que vivió todos los años de su estancia europea hasta su muerte, con un breve lapso en que se trasladó a Madrid por haber sido expulsado del territorio francés por su filiación comunista.

Cuando Eguren comenzaba a envejecer en Lima, ciudad de la que nunca salió, Vallejo vivía un poco a salto de mata en París y abrazaba la ideología comunista que se modificó conforme variaba la de la Rusia soviética, como ha observado agudamente el crítico británico Stephen Hart.<sup>15</sup>

Si bien Vallejo, gracias a Juan Larrea y Gerardo Diego, publicó en Madrid la segunda edición de *Trilce*, sus otros dos libros, *Rusia en 1931* y la novela *El tungsteno*, podemos considerarlos obras de circunstancias motivadas por intereses alimenticios.

Eguren, por la misma fecha y causa, comenzó a entregar a publicaciones periódicas unos textos singulares imposibles de clasificar, que más tarde pensó publicar con el título de *Motivos estéticos*. El libro, preparado pero inédito, pude consultarlo en el archivo de José Carlos Mariátegui. No se publicó, seguramente, por la temprana muerte de éste en 1930. *Motivos*, tal como lo titulé en la edición del centenario de José María Eguren, es un libro extraordinario, escrito en la prosa más bella con que se ha expresado la literatura peruana. Constituye la última floración de Eguren, que ya había dejado de escribir poesía.

Es de estos años que se conservan algunos testimonios directos e indirectos de lo que podría denominarse el desencuentro o la incompreensión estética entre ambos poetas.

En primer lugar, en el libro *El arte y la revolución*, de César Vallejo, que permaneció inédito hasta 1973 y que fue escrito con la preponderancia de la ideología comunista del poeta, se apuntan

<sup>15</sup> Hart, "Was César Vallejo a Communist? A Fresh Look at the Old Problem" 106-133.



es decir, cuando se publicó *Las ínsulas extrañas*, primer libro de Emilio Adolfo Westphalen. Queda clara, sin embargo, su intención de criticar al poeta apartado de un designio ideológico o social.

De parte de Eguren tenemos el testimonio de indirecto sobre Vallejo a través de una crónica tardía del gran novelista Ciro Alegría.

Deduje entonces que Eguren se encontraría a gran distancia de César Vallejo, por lo cual le pregunté qué opinaba del autor de *Trilce*.

—Me es muy difícil entenderlo —respondió discretamente—.

Caímos en un largo silencio. Comprendí que eso no era todo. Para no salirnos del tema, le conté que yo había sido alumno de Vallejo, cuando el recién aparecido poeta dictaba el primer año de primaria, en el Colegio Nacional de San Juan de Trujillo. Relaté algunas anécdotas.

—Vallejo es un hombre de gran sensibilidad —dijo por fin Eguren, franqueándose—, pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice *poto de chicha* o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. *Poto de chicha, ¡poto de chicha!* Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como *poto de chicha*, por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo.

Yo estaba en desacuerdo con la apreciación de Eguren, pero la estimé como otro fenómeno egureniano. Vallejo y Eguren son dos universos poéticos distintos, con características propias y diferencias absolutas. No iba a discutir con don José María por eso. Me cabía sólo respetarlo. Tiempo después, releendo la obra de Vallejo, encontré que dice *chicha* varias veces, pero no *poto de chicha*, aunque mi examen sobre el caso no ha sido muy prolijo. Quizá Eguren quiso extremar el ejemplo o, por un fenómeno inconsciente de rechazo, le parecía que Vallejo dijo así.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Eguren, *Obras completas* 383-384.

Como se puede advertir, el desencuentro se da por tratarse del ejercicio de dos poéticas distintas. Si Vallejo tenía conocimiento de toda la poesía de Eguren, gracias a la edición de José Carlos Mariátegui, en el caso de Eguren hay que mencionar que sólo tenía conocimiento de *Los heraldos negros* y *Trilce*, pues su poesía escrita en Europa fue de publicación póstuma. Debe recordarse, además, que *Trilce*, libro realmente difícil, sólo fue domado, por decirlo así, por la crítica y los estudios literarios con el pasar de los años.

La gran poesía no es privativa de ninguna corriente o movimiento. Su grandeza reside en poder habitar, de manera proteica, diversas moradas y distintas visiones del mundo. En el caso de los dos más grandes poetas peruanos, es una verdad inconcusa: con instrumentos diferentes, con distintas visiones estéticas y disímiles aspiraciones lograron crear espléndidos universos poéticos que permanecen vivos y plenos de frescura en la actualidad. Tal proeza se debe a que constituyen obras poéticas y humanas en cuya hondura alienta la genuina grandeza y el misterio del hombre.

### Referencias

- Cernuda, Luis. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Eguren, José María. *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.
- Hart, Stephen. "Was César Vallejo a Communist? A fresh look at the old problem". *Iberomanía*, núm. 22, 1985.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 1964.
- Mallarmé, Stephen. *Poesías. Otras poesías. Anécdotas o poemas, Igitur, Una jugada de dados*. Traducción, edición y prólogo de

Ricardo Silva-Santisteban. Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.

“*Aestheticism*”. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: MacMillan, 1975.

Vallejo, César. *Poesías completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2008.

———. *Correspondencia completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

———. *Ensayos y reportajes completos*. Edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

### ***Hemerografía***

*Amauta*, núm. 21, febrero-marzo, 1929.

*Bohemia. Arte, letras, frivolidades*, núm. 1, 15 de junio de 1921.

PROBLEMAS DE LA “SOLUCIÓN ARTÍSTICA”  
Y POÉTICA DE *EL TUNGSTENO*, DE CÉSAR VALLEJO,  
A PARTIR DE SUS POSIBLES RELACIONES  
CON TEXTOS POSTERIORES

*Francisco Xavier Solé Zapatero\**

COMO ES SABIDO, CÉSAR VALLEJO abarcó prácticamente todos los géneros literarios y no literarios: poesía, narrativa (novelas y cuentos), teatro, ensayo y periodismo (crónicas y artículos). E, indudablemente, como poeta es uno de los más grandes innovadores de la poesía del siglo XX.

Sin embargo, como narrador parece no quedarse atrás, cuando menos en los seis cuentos de *Escalas melografiadas* (1923), donde aparece “Cera”, considerado por la crítica el mejor de ellos—si bien “El unigénito” tiene también muchos méritos—, o la novela corta *Fabla salvaje* (1923), que tiene un carácter, se dice, muy psicológico (al estilo de Edgar Allan Poe) y muy poético, “vanguardista”, aunque habría mucho que decir al respecto. No obstante, en 1931 aparecen dos textos que, hoy día, resultan controvertibles, no sólo por su supuesta filiación al realismo socialista (“arte bolchevique”,

\* Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

al decir de Vallejo) o por su carácter poco o nada poético, sino, en un caso, por su aparente sencillez y profundo maniqueísmo; en el otro, por su carácter fragmentario, disperso y, según algunos, estéticamente no logrado. Me refiero, evidentemente, al cuento infantil “Paco Yunque”<sup>1</sup> y a la novela *El tungsteno*.<sup>2</sup> Como dice David Abanto:

en casi todos los casos, las opiniones vertidas han sido desfavorables a la hora de sopesar los posibles méritos artísticos de *El tungsteno*, insistiendo en sus “deficiencias estructurales” y la “débil confección de los personajes” (Guido Podestá), su “deficiencia dialéctica” (Kim Kyung Bum) al intentar una novela proletaria del realismo socialista, cuando no que deviene en una novela frustrada “precisamente por la nitidez de su esquema ideológico” (Antonio Cornejo Polar) y en la cual la fibra narrativa de Vallejo “naufraja ante el realismo socialista” (González Vigil).<sup>3</sup>

No obstante, como se sabe, José María Arguedas consideraba esta novela como un texto fundamental. Recordemos lo que decía posteriormente al desencanto que sintió al leer los relatos de Ventura García Calderón y Enrique López Albújar: “Lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. *Afiebradamente*, recorrí sus páginas, que eran para mí una *revelación*. Cuando concluí, tenía la decisión firme de escribir sobre la *tragedia* de mi tierra”.<sup>4</sup> O también lo que planteó como resultado del fervor con que leyó los planteamientos de Mariátegui sobre el indigenismo y el socialismo: “*El tungsteno* es la primera novela proletaria e indígena del Perú; y marca un

<sup>1</sup> Vallejo, *El tungsteno*, 1973.

<sup>2</sup> Vallejo, *El tungsteno*, 1973.

<sup>3</sup> Abanto, “*El tungsteno*: novela de tesis y sensibilidad”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura peruana*, núms. 14-15: 10.

<sup>4</sup> Lévano, *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida* 71.

nuevo derrotero para la novela peruana”.<sup>5</sup> Pero más importante que todo lo anterior es la observación que hace en el *Zorro de arriba y el zorro de abajo*, es decir, casi al final de su vida.

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote; del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin.<sup>6</sup>

Y, ciertamente, si uno profundiza en uno u otro texto, y considera las relaciones existentes entre ambos, es relativamente fácil percatarse de que éstas son muchas y muy profundas. No sólo a nivel temático, de acontecimientos o de personajes, sino incluso configurativo, de organización poética. Es más, estas relaciones también se pueden observar con *Los perros hambrientos* o *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; con *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos, e incluso en la obra de Rulfo. Esto se complejiza aún más cuando se perciben las muchas similitudes existentes, por un lado, entre *Yawar fiesta* y *El mundo es ancho y ajeno*; por otro, *Los ríos profundos* y *Balún Canán*, a pesar de que fueron publicadas los mismos años: 1941 y 1958, respectivamente. Y todavía más, cuando se observa la importante relación de esta última con *Pedro Páramo* (1955), con cuyo autor Arguedas se sentía profundamente identificado.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Lévano, *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida* 68.

<sup>6</sup> Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* 196.

<sup>7</sup> En el suplemento dominical del periódico limeño *El Comercio*, José María Arguedas publicó el 8 de mayo de 1960 una elogiosa reflexión sobre Juan Rulfo titulada “Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano (Juan Rulfo)” y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se le oye decir en el “Primer diario”: “Yo me convertí en ignorante desde 1944. He

Estamos, pues, frente a una compleja red de relaciones –a la que podemos llamar poética histórica– que tiene como base, justamente, *El tungsteno*. Vallejo era y es, pues, como dice Arguedas, el principio y el fin. Basta con percibir el carácter difuso, disperso, fragmentario de todas estas novelas para comenzar a constatarlo. De manera que esto pareciera estar relacionado, y he aquí lo importante, tanto con cierta forma de ver el mundo como con cierta manera de relatarlo. Me refiero, evidentemente, a la de los indios y sus descendientes.<sup>8</sup> De hecho, si tomamos, por ejemplo, una serie de cuentos orales o leyendas de una cierta región y las conjuntamos, podremos darnos cuenta de que, a pesar de su aparente fragmentación, todas están relacionadas entre sí en una unidad indisoluble. Que esto es así, se confirma en un artículo publicado en el momento más candente de la polémica indigenista que protagonizaron Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, en la que Vallejo insistía en que lo fundamental para hacer “arte indígena” radica en poseer “sensibilidad indígena”.<sup>9</sup>

Pero hay más. Esta relación (repito, no tanto temática, sino configurativa, de poética) también se puede observar entre otros textos. Tal es el caso de la relación entre “El unigénito” (1923), de Vallejo, y “Luvina” (1953), de Rulfo, donde un hombre habla con otro, sin que nunca escuchemos su respuesta, asunto que acontece de cierto modo en *Pedro Páramo* (1955), pues a mitad de la no-

---

leído muy poco desde entonces. Me acuerdo de Melville, de Capentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo. ¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú? En ese hotel, más muerto que vivo, el Guadalupe Hilton, nos alojábamos juntos ¿de pura casualidad? (19).

<sup>8</sup> Ciertamente, ni en la zona de Los Altos de Jalisco, de Rulfo, ni en la de Santiago de Chuco, de Vallejo, hay propiamente indios. Sin embargo, en mucha de la gente de esas regiones se conserva en su cosmovisión, indudablemente, el sustrato indígena.

<sup>9</sup> Abanto, “*El tungsteno: novela de tesis y sensibilidad*”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura peruana*, núms. 14-15: 11. No olvidemos que al norte del Perú ya no se habla quechua.

vela nos percatamos de que Juan Preciado habla en la tumba con Dorotea, cuestión que se manifiesta poco antes de que ambos, al confrontarse, guarden silencio.<sup>10</sup> Esta forma de relatar, como se sabe, vuelve a aparecer (fuertemente complejizada, por supuesto), en *El gran Sertón: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.<sup>11</sup>

De aquí que se pueda decir que *El tungsteno* y otros de sus relatos son mucho más valiosos en sí mismos y profundamente más trascendentes para el desarrollo del cuento y de la novela llamada “transculturada”, de lo que se haya admitido en general hasta ahora. Es, pues, hora de recuperar *El tungsteno* y ubicarlo en el lugar de honor que le corresponde.

Vayamos, pues, aunque sea de manera general, a la novela. Ciertamente, no tanto para dar cuenta de su compleja estructura, pues estamos todavía trabajando en ello; pero sí, cuando menos, para mostrar algunos de los extraños e impactantes elementos que aparecen allí. Esto no sólo nos alejará del supuesto realismo socialista, donde tiende a ubicársela y etiquetársela, sino que también nos mostrará las profundas innovaciones que en ella aparecen, insisto, quizá tan impactantes como las de su poesía.

<sup>10</sup> Es más, según algunos críticos, como Margo Glantz, “Gracias a la publicación de sus borradores, en *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1994), verificamos que en el proceso de su escritura, *Pedro Páramo* se ha decantado de manera parecida a la poesía de César Vallejo, a fuerza de rechazos efectuados en el cuerpo mismo del relato, despojándolo de cualquier excrecencia explicativa y hasta narrativa” (Campbell, *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*), o como Óscar Hahn, aunque esto pudiera ser más discutible, quien llama “la atención del lector hacia un cuento precursor: ‘Más allá de la vida y la muerte’, del escritor peruano César Vallejo, que fue escrito 32 años antes que *Pedro Páramo* y en el que hay un tratamiento de la muerte afín a Rulfo” <<http://letras.s5.com/oha120112.html>>.

<sup>11</sup> “¡Cómo se murió mi amigo Guimarães Rosa! Cada quien es a su modo. Ese modo de escribir sí que no da lugar a genialidades como las de don Julio, aun cuando sean para utilidad y provecho. Guimarães me hizo una confidencia en México, mientras yo me sentía más ‘deprimido’ que de cotidiano, a causa de una fiebre pasajera. No he de confesar de qué se trata. Pero, entonces, sentí que ese Embajador tan majestuoso me hablaba porque había, como yo, ‘descendido’ hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más, a mi modo de ver, porque había ‘descendido’ y no lo había hecho ‘descender’” (Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* 23).

Lo primero que llama la atención allí es el título: *El tungsteno*, nombre que recuerda a otra novela de la época, la otrora famosa novela *Cemento* (1925), de Fiodor Vasilievich Gladkov, de la cual también habría mucho qué decir, ya que en ella se enfrentan todas las sangres del drama revolucionario y que recuerda, guardadas las distancias, las obras “corales” de Dostoievski. Es más, este tipo de designación: *tungsteno*, *cemento*, también repercute en el primer libro de cuentos de Arguedas: *Agua*. Como se sabe, en estos cuentos el título general tiene una relación relativamente superficial con el problema de la falta de agua en la sierra y las repercusiones sociales que esto tiene en la gente que allí habita, pues los problemas culturales (simbólicos y metafóricos, así como “mágico-míticos”, por llamarlo de algún modo) que subyacen son mucho, pero mucho más complejos. De hecho, esto último no sólo explica el título de cada uno de los cuentos, sino las entreveradas relaciones existentes entre ellos: “Agua”, “Los escoleros” y “Warma kuyay” (Amor de niño) son verdaderos “ríos de sangre que hierven”.<sup>12</sup>

En *El tungsteno* ocurre algo muy similar. Y si bien el título pareciera referir a una mina de tungsteno y a los problemas que su apertura y manejo provocan en todos los seres que participan en ello, incluidos los indios soras que habitan allí, veremos que esto no es exactamente así. De hecho, una vez más, el tema minero no sólo resulta muy superficial, sino que pareciera tener un carácter muy distinto. Obsérvese, para empezar, que Colca no existe como población, mucho menos como capital de provincia y, definitivamente, no está en el Cuzco ni en ninguna otra parte del Perú. Existen, eso sí, el valle y el cañón del Colca, por cierto, uno de los más profundos del mundo, con su respectivo río, el río Colca, y sus catorce poblaciones. Mas éste se halla ubicado en la provincia

<sup>12</sup> Solé, “‘Agua’ y ‘Los escoleros’, ríos de sangre que hierven. (Problemas de la poética de José María Arguedas)” 85-114.

de Caylloma, en el distrito de Caylloma, en el departamento de Arequipa, y no en el Cuzco. Con todo, aquí se ubica la Compañía Minera Caylloma, la cual produce plata, cobre, plomo y zinc, desde hace más de 400 años (desde 1631). Por otro lado, tampoco existe una mina denominada Quivilca, como tampoco la Mining Society. No obstante, en Huamachuco, distrito de Quiruvilca, en la provincia de Santiago de Chuco, en el departamento de La Libertad, se encuentra la Pan American Silver Mina Quiruvilca, empresa en ese entonces norteamericana y que funciona de desde 1899, la cual extrae, además de los anteriores minerales, oro. Cabe señalar que Vallejo nace en Santiago de Chuco y trabaja en esta mina como administrador, entre 1910 y 1912. Finalmente, la única mina importante de tungsteno es la Minera Pasto Bueno, de La Malaga Inc., ubicada en la provincia de Pallaca, en el distrito de Pallaca, en el departamento de Ancash. De manera que con estos juegos, los cuales se repiten en diversos planos, nos señala tanto el norte como el centro y el sur del Perú y sus complejas relaciones.

Pero eso no es todo. El lugar donde se ubican la mina y sus habitantes también resulta de suma importancia:

El paraje donde se establecieron era una despoblada falda de la vertiente oriental de Los Andes, que mira a la región de los bosques. Allí encontraron, por todo signo de vida humana, una pequeña cabaña de indígenas, los soras. Esta circunstancia, que les permitiría servirse de los indios como guías en la región solitaria y desconocida, unida a la de ser ése el punto que, según la topografía del lugar, debía servir de centro de acción de la empresa, hizo que las bases de la población minera fuesen echadas en torno a la cabaña de los soras.<sup>13</sup>

Sin duda, la extrañeza comienza por el hecho de que los indios vivan en una sola y pequeña cabaña, y continúa con el hecho de

<sup>13</sup> Vallejo, *El tungsteno* 11.

que éstos no habitan en el Cuzco, sino en el distrito de Soras, en la provincia de Sucre, en el departamento de Ayacucho, en la zona fronteriza con el departamento de Apurímac. De hecho, en el Cuzco se tendría más bien que hablar de indios collaguas y cabanas. Pero lo más impactante radica en saber que fue probablemente en la antigua comunidad de los hatun soras donde dio inicio el *Taki Onqoy*, el cual es traducido como “enfermedad del baile” y es recordado históricamente como “la rebelión de las huacas”. Dicho en breve, éste fue un movimiento indígena de carácter religioso y político que inició en Ayacucho, en 1565, extendiéndose después a Lima, Cusco, Arequipa, hasta llegar Chuquisaca y La Paz, en Bolivia. En éste, los indios, como mensajeros de los wakas o “dioses andinos”, trataban de restaurar el equilibrio de la Pachamama a través de la música y la danza, para lo cual organizaron una resistencia, digamos, simbólica, frente al español. Para comprenderlo, hay que recordar “La agonía del Rasu-Ñiti”, donde el “espíritu” de la montaña, el Wamani, se posesiona del *danzaq* y se expresa a través de los pasos de la danza que éste ejecuta. No obstante, al morir “Rasu-Ñiti”, el “espíritu” se traslada hacia otro *danzaq*: “Atok’ sayku”.<sup>14</sup> De manera que hoy día el *Taqui Onkoy* está profundamente relacionado con la danza de tijeras, la cual tanto apreciaba Arguedas, cuyo paso final es justamente el *yawar mayu*, el *río de sangre*.

Mas, ¿no es esto, finalmente, lo que vemos de alguna manera en “Agua”, cuando Pantacha, al tocar el wakawak’ra o wak’rapuku, pone a danzar a todos los indios, a los cuales les hierve la sangre, y al morir éste su espíritu pasa a Ernesto y éste se rebela? ¿No es esto lo que acontece en *Yawar fiesta*, donde los indios tocan también los wakawak’ras y ponen a danzar, por la misma razón, a todos los *mistis* y mestizos, tanto serranos como costeños, que los rodean, hasta hacerlos alcanzar el equilibrio durante el turu-

<sup>14</sup> Arguedas, “La agonía del Rasu-Ñiti”, 1983.

pukllay? ¿No es esto lo que hace Gabriel, en *El sexto*, donde este zorro danzaq pone a bailar a todos los habitantes de los tres pisos de la cárcel, después de haber recibido el “espíritu” de Camac, poesía al morir? ¿No es esto lo que ocurre en *Todas las sangres*, donde Rendón Willka, otro poderosos zorro danzaq, obliga a todos, empezando por los hermanos Aragón de Peralta, a enfrentarse y competir, incluyendo en ello a Cabrejos, el representante de los gringos? Finalmente, ¿no es esto, de alguna manera –si bien haya que profundizar en ello–, lo que acontece en *El tungsteno*, donde los soras, con sus actitudes “utópicas”, por una parte, y los gringos con sus actitudes “imperialistas”, por la otra, y los habitantes de Lima, de la costa, con su profundo y acendrado racismo, ponen a todos a danzar y a enfrentarse de manera temeraria y violenta, incluyendo en ello a los místers Taik y Weiss, gerente y subgerente de la Mining Society?

Cabe señalar que el Taqui Onkoy también está muy relacionado con el mito de Inkarrí, el cual plantea que éste fue apresado por el rey español y después martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco. Ésta está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen, ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo, él volverá, y ese día se hará el juicio final.<sup>15</sup> De manera que no sólo se trata de una danza de competencia, sino de la espera que ésta traerá consigo, un cambio en dicho equilibrio.

Curiosa y connotativamente, una de las variantes del mito de Inkarrí fue descubierta en 1955, por el doctor Óscar Núñez del Prado, en la hacienda de Q’ero, ubicada en la provincia cuzqueña de Paucartambo, a dos días de camino de la ciudad capital de la pro-

<sup>15</sup> Arguedas, “Mitos quechuas poshispánicos” 174.

vincia. Las otras tres versiones existentes se encontraron justamente en Puquio, zona cercana a la de los soras: una de ellas, en 1956, por Josafat Roel Pineda; las otras dos, por el propio Arguedas.<sup>16</sup>

Se comprenderá ahora qué vieron Arguedas, Rosario Castellanos y Rulfo al leer *El tungsteno*: una forma de “leer” el mundo “occidental” desde una perspectiva *india* “mágico-mítica”, puesto que estas creencias, aunque nos sean idénticas y estén más o menos entreveradas u olvidadas como resultado del mestizaje, no son privativas del Perú.

Por supuesto, lo anterior no implica que las cuestiones históricas, al estilo “occidental”, no estén presentes. Y eso se observa con la llegada de los norteamericanos al Perú, particularmente después de la Guerra del Pacífico, donde no sólo Perú perdió la mitad de su territorio y Bolivia su salida al mar, sino que ambos países quedaron en ruinas. Por supuesto, estos procesos de modernización, resultado, primero, de las propuestas imperialistas de Theodor Roosevelt (1901-1909), avaladas por la doctrina Monroe, y, posteriormente, de las de Woodrow Wilson (1913-1921), se amplifican y magnifican a principios del siglo XX. Y, más aún, durante la Primera Guerra Mundial, en la que la necesidad del tungsteno se hizo más que evidente. De hecho, la propia novela señala que estamos ubicados entre 1914 y 1918, periodo en el que se produce la Primera Guerra Mundial: “Al principio de la tertulia se hablaba de cosas de Colca y de Lima. Después, sobre la guerra europea. Luego se pasaba a tópicos relativos a la empresa y a la exportación de tungsteno, cuyas cotizaciones aumentaban diariamente”. Si bien más adelante nos damos cuenta de que estamos ubicados justamente en 1917, año en que Estados Unidos entra a la guerra y empieza a convertirse en una potencia mundial y en que en Rusia se realiza la Revolución de Octubre o Revolución Bolchevique, con lo cual poco después se convertirá en la Unión de Repúblicas Socialistas

<sup>16</sup> Arguedas, “Mitos quechuas poshispánicos” 173.

Soviéticas (URSS), otra potencia mundial, hechos que dividirán al mundo en dos bloques, con todas las complejas consecuencias que esto tuvo para el Perú:

La oficina de la “Mining Society” en Nueva York exigía un aumento en la extracción del tungsteno de todas sus explotaciones del Perú y Bolivia. El sindicato minero hacía notar la inminencia en que se encontraban los Estados Unidos de entrar en la guerra europea y la necesidad consiguiente para la empresa de acumular en el día un fuerte *stock* de metal, listo para ser transportado, a una orden telegráfica de Nueva York, a los astilleros y fábricas de armas de los Estados Unidos.<sup>17</sup>

Esto se conjuga con la manera que tienen algunos personajes de ubicar el asunto:

El subprefecto Luna, hombre versado en temas internacionales, explicaba entusiastamente a sus amigos:

—¡Ah, señores! ¡Los Estados Unidos es el pueblo más grande de la tierra! ¡Qué progreso formidable! ¡Qué riqueza! ¡Qué grandes hombres, los yanquis! ¡Fíjense que casi toda la América del Sur está en manos de las finanzas norteamericanas! ¡Las mejores empresas mineras, los ferrocarriles, las explotaciones caucheras, y azucareras, todo se está haciendo con dólares de Nueva York! ¡Ah! ¡Eso es una cosa formidable! ¡Y van a ver ustedes que la guerra europea no terminará, mientras no entren en ella los Estados Unidos! ¡Acuérdense de lo que les digo! ¡Pero es claro! ¡Ese Wilson es cojonudo! ¡Qué talento! ¡Qué discursos que pronuncia! ¡El otro día leí uno! . . . ¡Carajo! ¡No hay que dudar! . . .

José Marino adujo enérgicamente:

—¡Pero, sobre todo, la “Mining Society”! ¡Es el más grande sindicato minero en el Perú! ¡Tiene minas de cobre en el Norte, minas de oro

<sup>17</sup> Vallejo, *El tungsteno* 54.

y plata en el Centro y en el Sur! ¡Por todas partes! ¡Míster Weiss me decía en Quivilca lo que es la “Mining Society”! ¡Qué enorme empresa! ¡Ch! ¡Sólo les digo que los socios de la “Mining” son los más grandes millonarios de los Estados Unidos! ¡Muchos de ellos son banqueros y son socios de otros mil sindicatos de minas, de azúcar, de automóviles, de petróleo! ¡Místers Taik y Weiss, solamente, disponen de fortunas colosales! [...]

—¡Ah! —exclamó el cura—. ¡Los gringos son los hombres! Bebamos una copa por los norteamericanos. ¡Ellos son los que mandan! ¡Qué caracoles! Yo he visto al mismo obispo agacharse ante míster Taik, la vez pasada que fui al Cuzco. ¡El obispo quería cambiar al cura de Canta, y míster Taik se opuso y, claro, monseñor tuvo que agachársele!...<sup>18</sup>

Posición y perspectiva que se opone radicalmente a la de otros personajes:

—¿Estamos, entonces, de acuerdo? —preguntó vivamente Huanca a Benites y al apuntador—.

Benites parecía vacilar, pero el apuntador, en tono de plena convicción respondía:

—¡Ya lo creo! ¡Yo estoy completamente convencido!

Servando Huanca volvió a la carga sobre Benites.

—Pero, vamos a ver, señor Benites. ¿Usted no está convencido de que los gringos y los Marino son unos ladrones y unos criminales, y que viven y se enriquecen a costa de la vida y la sangre de los indios?

—Completamente convencido —dijo Benites—.

—¿Entonces? Lo mismo, exactamente lo mismo sucede en todas las minas y en todos los países del mundo: en el Perú, en la China, en la India, en África, en Rusia...

<sup>18</sup> Vallejo, *El tungsteno* 110-111.

—Pero no en los Estados Unidos, ni en Inglaterra, ni en Francia, ni en Alemania, porque allí los obreros y la gente pobre está muy bien.

—“¿La gente pobre está muy bien?” ¿Qué es eso de que “la gente pobre está muy bien”? Si es pobre, no puede entonces estar bien. . .

—Es decir que los patrones de Francia, de Inglaterra, de Alemania y de los Estados Unidos no son tan malos ni explotan tanto a sus compatriotas como hacen con los indígenas de los otros países...

—Muy bien, muy bien. Los patrones y millonarios franceses, yanquis, alemanes, ingleses son más ladrones y criminales con los peones de la India, de Rusia, de la China, del Perú, de Bolivia, pero son también muy ladrones y asesinos con los peones de las patrias de ellos. En todas partes, en todas, pero en todas, hay unos que son patronos y otros que son peones, unos que son ricos y otros pobres. Y la revolución, lo que busca es echar abajo a todos los gringos y explotadores del mundo, para liberar a los indios y trabajadores de todas partes. ¿Han leído ustedes en los periódicos lo que dicen que en Rusia se han levantado los peones y campesinos? Se han levantado contra los patrones, y los ricos, y los grandes hacendados, y contra el Gobierno, y los han botado, y ahora hay otro Gobierno [...].<sup>19</sup>

Y dado que todo lo que vemos y oímos en la novela acontece en un lapso muy breve, cuatro días, más una mañana, pocas semanas después –tal como ocurre en casi todas las novelas de Arguedas, por ejemplo, en *Los ríos profundos*, que acontece en 11 días–, nos demuestra que el problema no es tanto la mina ni las relaciones que esto acarrea ni es el proceso de modernización sufrido en el Perú, sin que esto deje de estar presente. He aquí lo que dice Abanto al respecto:

Es un indigenismo que no se queda en el folclorismo ni en el regionalismo; [sino] que quiere mostrar todo el engranaje del mundo,

<sup>19</sup> Vallejo, *El tungsteno* 117-118.

prestando especial atención a la explotación económica y política, al desprecio racial y cultural, a la complicidad del Estado y la Iglesia con las formas semif feudales (haciendas) y semicapitalistas (minas) de dominación, y al brote de las rebelión de las masas oprimidas (indios comuneros o colonos, peones y obreros de mina), en el cual algunos personajes ya empiezan a asumir la óptica socialista.<sup>20</sup>

López Alfonso explica que el asunto principal de *El tungsteno* es “el salto histórico que experimenta la región del Colca, por la intervención imperialista de una multinacional estadounidense, desde el Estado precapitalista hasta la fase del capitalismo”.<sup>21</sup>

Este cambio se manifiesta en acciones concretas, sea en los discursos de los personajes, sea en la manera en que lo relata el narrador; es decir, lo que se vehicula en el espacio, y no en el tiempo. Esto por cuanto resultado de una especie de Pachacuti: de aquel momento de destrucción y renovación del mundo y del tiempo, tal como se manifiesta en *Yawar fiesta* o en *Todas las sangres* e, incluso, en *Balún Canán* o en *Pedro Páramo*.

Es por esto que la novela termina con el anuncio de una tempestad: “El viento soplaba afuera, anunciando tempestad”.<sup>22</sup> Sin duda, este final remite al libro *Tempestad en Los Andes*, del indigenista Luis E. Valcárcel, de 1927, el cual predice la restauración del Tahuantinsuyo y, por tanto, la autonomía indígena. Esto será leído más tarde por los marxistas como la realización de la revolución proletaria que modificará a “todas las sangres” del Perú, la cual vinculan con el tono profético de una “tempestad” con que concluye *El tungsteno*. Sin embargo, con ello se olvidan de que estamos frente a una novela y que ésta no pretende dar una

<sup>20</sup> Abanto, “*El tungsteno*: novela de tesis y sensibilidad”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura peruana*, núms. 14-15: 11.

<sup>21</sup> Abanto, “*El tungsteno*: novela de tesis y sensibilidad”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura peruana*, núms. 14-15: 22.

<sup>22</sup> Vallejo, *El tungsteno* 131.

respuesta social al problema, ya que, de ser así, Vallejo no hubiera escrito una novela, sino un tratado marxista. Ésta trata, pues, de señalar la multiplicidad de perspectivas que existen al respecto, sin considerar que una de ellas es la verdadera, ni siquiera la del narrador. Y esto leído desde una posición y perspectiva básicamente *india* o, cuando menos, cercana a ella. Y de aquí la relación de *El tungsteno* con *Todas las sangres*, novela que también finaliza con signos de grandes cambios inminentes:

—¿Y ese ruido, presidente?

—¿Qué ruido, Palalo?

—¿No lo siente? Atienda. Es como si un río subterráneo empezara su creciente.

—¡La mala noche, Palalo! Te estás debilitando —le contestó el Zar—. Yo no escucho nada. Soy sano de cuerpo y mi conciencia sólo tiene en cuenta lo que mi voluntad le ordena.

La Kurku oyó también el ruido; don Bruno lo oyó; don Fermín y Matilde lo escucharon con temeroso entusiasmo. [. . .]<sup>23</sup>

Voces que sirven de mínima muestra de la multiplicidad de posturas enfrentadas y en contienda que se vehiculan y manifiestan al respecto. No olvidemos el carácter “coral” de la novela. Y qué mejor para dar cuenta de ello que recordar el comentario que hace Arguedas, primero, en 1950 y, después, al final de “¿Último diario?”, de *Los zorros*:

Creo que en la novela que actualmente escribo —*Los ríos profundos*—, el proceso ha concluido. Uno sólo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de Los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más

<sup>23</sup> Arguedas, *Todas las sangres* 456.

altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego.<sup>24</sup>

Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierven con la fuerza de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias.<sup>25</sup>

De forma que en *El tungsteno*, de César Vallejo, encontramos una nueva manera de organizar artísticamente la información sobre ese complejo mundo bicultural; dicha manera parte de la “sensibilidad indígena”, posición y perspectiva que, posteriormente, servirá de base a otros autores como Arguedas, Rosario Castellanos, Rulfo, Guimarães Rosa, entre otros, para crear sus propias obras maestras. Vallejo es, pues, definitivamente, el principio y el fin, tal como decía Arguedas.

Para concluir este panorama general, bien vale la pena mostrar las entreveradas complejidades de la novela en sí misma, para lo cual basta observar someramente lo que acontece en ella, de acuerdo con el modo en que está organizada. Ello bastará para dar cuenta no sólo de las profundas dificultades de su lectura, sino también de las contradictorias interpretaciones que se han hecho de ella: de ser considerada una novela “proletaria” –producto del realismo socialista, la cual tuvo una influencia fundamental en el desarrollo de la narrativa indigenista en el Perú–, ha llegado a considerarse como una obra de estructura fallida, de carácter me-

<sup>24</sup> Arguedas, “Algunos datos acerca de estas novelas” 78.

<sup>25</sup> Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* 198.

diocre y anclada, dicho evidentemente de forma peyorativa, en la estética decimonónica. De manera que, o bien realmente se trata de una mala novela, o hemos perdido la capacidad de leerla desde la posición y la perspectiva que lo hizo Arguedas y otros importantes escritores, como Rulfo.

Como fuese, recordemos que el texto está dividido en tres capítulos y nueve apartados: cinco en el primero, tres en el segundo y uno en el tercero. Curiosamente, tal como sucede en las obras de los autores ya mencionados, resulta muy difícil (si no es que imposible) sintetizar lo que ocurre en cada apartado, dado los continuos y entreverados cambios que en ellos se manifiestan. No obstante, con el fin de mostrar la complejidad del conjunto, veamos algunos de sus elementos.

En el primer apartado del primer capítulo vemos la llegada del proceso de modernización proveniente de Estados Unidos, pues la vida en Colca se acelera y la gente (patrones, empleados, obreros y damas de compañía, además de indios acareados posteriormente) se dirige a Quivilca. Una vez allí, comienzan la conquista y la colonización de la región con la ayuda de los soras. Posteriormente, se observa la relación de éstos, primero, con los obreros y después con los empleados y patrones, así como su participación voluntaria, aunque limitada, en las labores de la mina. En todos los casos se observa su desprendida aunque utópica actitud: dan todo, sin pedir nada a cambio: “mientras pudiesen trabajar y tuviesen cómo y dónde trabajar, para obtener lo justo y necesario para vivir, el resto no les importaba”.<sup>26</sup>

En el segundo, se observa cómo los patrones y empleados, particularmente José Marino, empiezan a abusar de los indios, quienes no muestran ningún reparo al respecto. Más tarde se ve la actitud de los obreros y sus acompañantes, quienes primero cen-

<sup>26</sup> Vallejo, *El tungsteno* 17.

suran y se lamentan de tales actos, si bien después ellos terminan haciendo lo mismo.

En el tercero, nos encontramos en el bazar de Marino, donde los patrones (Místers Taik y Weiss) y empleados (el ingeniero Baldomero Rubio, el cajero Machuca, el comisario Baldazari y el preceptor Zavala, además de Leónidas Benites) beben y dialogan sobre diversos temas generales (la Primera Guerra Mundial y el tungsteno), hasta llegar al asunto de los soras, donde se enfrentan y confrontan entre sí. Termina el apartado mostrando una conversación entre Leónidas Benites y Julio Zavala, en otro tiempo y otro espacio.

El cuarto inicia con los comentarios del cuidado, atención y conservación que tiene Benites sobre su persona, su habitación y sus cosas, así como las actitudes que hacia ellos toma, todo ello con el fin de no enfermarse. Sin embargo, finalmente lo hace y se ve toda la crisis, con sus respectivas alucinaciones y delirios, que sufre por ello, acompañado de una beata que va a cuidarlo. Todo esto tiene un carácter muy ontológico, poético y onírico, además de religioso, dado su estilo entre católico y protestante.

En el quinto, observamos que al día siguiente lo despierta Marino, para posteriormente verlo una vez más, en compañía de todo el grupo, en el bazar, en donde se organiza una orgía de alcohol y de sexo. Allí, Graciela, *La Rosada*, es drogada, seducida y violada por todos (excepto Benites), hasta conducirla a la muerte. Al día siguiente todos acompañan el cadáver al cementerio, exceptuando Marino, quien la noche anterior monta en su caballo y se va a Colca. Por la tarde, las hermanas y sus amigas chicheras van a reclamar a los patrones, quienes se eximen de culpas y son empujadas fuera de la oficina por un sirviente.

En el primer apartado del segundo capítulo, ya en Colca, vemos a José y Mateo Marino conversando en su casa sobre los asuntos del bazar, de la contrata de peones, de la mina y de Quivilca. Se interrumpe y vemos las causas que llevaron a los hermanos

Marino a ser lo que son. Al concluir la conversación aparece Laura, la amante y sirvienta de Mateo, y ambos la desean. Por la noche, ambos arden en sus camas. Salta Mateo y tiene sexo rápido y violento con ella, por lo que ésta queda lastimada del hombro y de la cadera. Regresa a su cama y se duerme. Se levanta José para hacerlo, pero ya no puede, dado el olor que percibe en el cuarto. Ella le confiesa que va a tener un bebé de él, pero él le hace notar que no puede saber de cuál de los dos hermanos es, por lo que se ríe y se va a dormir. Laura se queda sola y desconsolada.

En el segundo apartado, los dos hermanos van a ver al subprefecto Luna, a quien le piden más peones para la mina, para lo cual requieren de guardias que vayan a buscarlos para realizar el trabajo forzado. Mas éste no tiene a quién mandar. El subprefecto los deja, pues están por llegar los miembros de la Junta Conscriptora Militar. Para ello, dos guardias han salido desde la madrugada ya en busca de conscriptos. Se reúne la Junta, con la presencia del alcalde Parga, antiguo montonero de Cáceres; el doctor Ortega, juez de primera instancia; el doctor Riaño, médico provincial; y el vecino notable de Colca, Iglesias, el más rico propietario de la provincia. Se cuentan entonces las historias macabras, de abuso y violencia de cada uno de ellos. Al terminar, observamos que se inicia la reunión y el secretario lee la requisitoria del prefecto Ledesma, del Departamento, quien requiere de “contingente de sangre”. En ese momento se oye el ruido de la muchedumbre, que llega con los guardias, quienes traen a los conscriptos o “enrolados”, es decir, a aquellos traídos a la fuerza a Colca para prestar su servicio militar obligatorio. Éstos son Isidoro Yépez y Braulio Conchucos. Los miembros de la Junta se levantan y se asoman a la puerta. Se relata entonces la forma en que los guardias han traído a los conscriptos desde Guacapongo hasta Colca, con todas las salvajadas a las que son sometidos, debido a que les urge llegar, pues tienen que participar en un juego de dados. Así, llegan los “enrolados” casi muertos, lo que provoca que se enfrente la muchedumbre con los gendarmes. El alcalde Praga calma los ánimos.

Sin embargo, se acerca a él un hombre: Servando Huanca, quien lo interpela. Entonces, lo hace entrar al despacho para conversar con los miembros de la Junta. Sin embargo, mientras lo hacen, uno de los conscriptos, Braulio Conchucos, cae muerto, lo que provoca que en la calle se informe a gritos sobre su muerte. Se arma entonces el zafarrancho. Empiezan los disparos y la gente desaparece, entre ellos Riaño, Iglesias, Luna, Ortega y Parga, así como el propio Servando Huanca, quedando en la calle tan sólo los heridos y los muertos. Entonces, los gendarmes recorren la ciudad, disparando al azar. Poco a poco las altas autoridades y la gente acomodada vuelven a hacer acto de presencia en la plaza. Así, el subprefecto dispone que se recoja a los muertos y heridos y que se organice una guardia urbana nacional, a fin de recorrer la población en compañía de la fuerza armada y restablecer las garantías ciudadanas. A la cabeza de este doble ejército van el subprefecto Luna, el alcalde Parga, el juez Ortega, el médico Riaño, el hacendado Iglesias, los hermanos Marino, el secretario Boado, el párroco Velarde, los jueces de paz, el preceptor, los consejales, el gobernador y el sargento de la gendarmería. Penetran, de grado o a la fuerza, en las viviendas y apresan a los “responsables” del levantamiento. Así se logra congregarse un importante número de prisioneros. A las doce de la noche se reúne el Estado Mayor de la guardia urbana, con el subprefecto Luna a la cabeza, en los salones del Consejo Municipal, donde se inicia el festejo por el restablecimiento del orden. Éste inicia con la conformación de una carta dirigida al prefecto, indicándole lo acontecido, y continúa con sendos discursos y gran cantidad de coñac. A medida que arrecian las copas, el humo de los cigarros y los múltiples comentarios de lo sucedido y sus posibles consecuencias, entre ellos la imperiosa necesidad de atrapar a Servando Huanca, mandan traer una banda de música, en compañía de la cual cantan y bailan hasta el amanecer.

En el tercer apartado, ya al día siguiente, el doctor Riaño hace la autopsia a los cadáveres, los cuales poco después son enterra-

dos. Por su parte, el subprefecto Luna, todavía en cama, recibe la respuesta telegráfica del prefecto Ledesma, felicitándolo por su gran labor. Manda entonces traer a los hermanos Marino, a quienes ofrece veinte peones indígenas para la mina. En la noche de ese mismo día son llevados a las minas de Quivilca, vigilados por gendarmes armados y guiados por José y Mateo Marino.

En el tercer capítulo acontece, pocas semanas después, un solo suceso en el único cuarto del rancho miserable del apuntador y ex amante de la finada Graciela, *La Rosada*, donde se dan cita éste, Leónidas Benites y Servando Huanca. Allí dialogan sobre lo que está sucediendo en Quivilca, en Colca, en Lima, en Rusia y en el mundo. Entre ambos tratan de convencer a Benites de que, como intelectual, cambie de posición ideológica y pase a formar parte del sindicato que se va a constituir, y más que él tiene un documento secreto de mucha importancia: “¡Yo tengo cómo fregar a la ‘Mining Society’! [. . .]. Míster Taik no es yanqui. ¡Es alemán! ¡Yo tengo las pruebas: una carta de su padre, escrita de Hannover!”<sup>27</sup> No obstante, en el fondo, cada uno de ellos tiene motivaciones personales definidas que determinan su posible conducta “revolucionaria”. Finalmente, lo convencen y quedan de verse al día siguiente para aumentar el número de agremiados, que por el momento son tres. Unos instantes después, sale del rancho Leónidas Benites, cuidando de no ser visto; minutos más tarde, tomando idénticas precauciones, Servando Huanca. El apuntador se queda pensando al respecto, mas al acordarse de Graciela, se pone a llorar. El narrador concluye, entonces, la novela con las siguientes palabras: “El viento soplaba afuera, anunciando tempestad”.

Quede, pues, por demostrar cuál es el *hilo conductor* que hace que todos estos disímbolos y entreverados acontecimientos formen

<sup>27</sup> Vallejo, *El tungsteno* 130.

parte de la “solución artística” del narrador, en función de que forman parte de la estructura poética del autor implicado, pues ello no sólo permitirá demostrar su importancia dentro de la tradición literaria a la que pertenece (y más allá): poética histórica, sino que también confirmará y refrendará lo que Arguedas planteaba: “Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa [. . .]. Vallejo era el principio y el fin”.<sup>28</sup>

### Referencias

- Abanto A., David, “*El tungsteno: novela de tesis y sensibilidad*”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura peruana*, núm. 14-15, Lima, 1 de julio de 2002.
- Arguedas, José María, “La agonía del Rasu-Ñiti” (1962), en *Obras Completas*, t. I, Lima, Editorial Horizonte, 1983.
- , *Todas las sangres* (1964) en *Obras Completas*, t. IV, Lima, Editorial Horizonte, 1983.
- , “El zorro de arriba y el zorro de abajo” (1971), en *Obras Completas*, t. V, Lima, Editorial Horizonte, 1983.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier, “‘Agua’ y ‘Los escolares’, ríos de sangre que hierven. (Problemas de la poética de José María Arguedas)”, en *Imaginaturas de la tierra. Cosmovisión y representación literaria latinoamericana*, México, UNAM/UAEM, 2010.
- Vallejo, César, *El tungsteno, Fábula Salvaje*, “Paco Yunque”, “Más allá de la vida y la muerte”, Lima, Ediciones Peisa, 1973.

<sup>28</sup> Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* 196.

*HACIA EL REINO DE LOS SCIRIS:*  
UNA NOVELA INCAÍSTA DE CÉSAR VALLEJO

*Antonio González Montes\**

CUANDO EL ESCRITOR PERUANO César Vallejo (1892-1938) se marchó a París, en junio de 1923, para no regresar más a su país, ya había publicado dos importantes poemarios: *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922). El primero de ellos está adscrito a la estética del posmodernismo, aunque en él ya asoman poemas que anuncian al Vallejo humanísimo y universal que todos admiramos. El segundo ha sido reconocido como uno de los libros mayores de la lírica contemporánea mundial; quizá no sea simple coincidencia que haya aparecido en la misma fecha que *Ulysses*, de James Joyce, y *Tierra baldía*, de T.S. Elliot. El año de su viaje definitivo a París, sólo meses antes, dio a conocer dos obras más, vinculadas a la narrativa: *Escalas* (marzo de 1923)<sup>1</sup> y *Fabla salvaje* (mayo de

\* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<sup>1</sup> Hemos realizado un estudio exhaustivo de esta obra en nuestro libro *Escalas hacia la modernización narrativa*. Lima: UNMSM, 2002.

1923). Cabe añadir que la primera es un libro fronterizo entre la lírica y la cuentística. *Fabla salvaje* es la inauguración de Vallejo en los predios del género de la novela.

En cuanto a los orígenes de la escritura de *Hacia el reino de los Sciris*, la breve y única novela póstuma de César Vallejo, la investigación literaria ha establecido que siguió un largo proceso de gestación, el cual se remontaría hasta los años anteriores al viaje a Europa, el cual se realizó, como ya señalamos, en junio de 1923. Como varios de los libros del poeta, se editó póstumamente en 1944, aunque en forma incompleta.<sup>2</sup>

Si bien su composición se concluyó en Europa, la historia que le sirve de base hunde sus raíces no en experiencias personales del autor (como *El tungsteno*), ni en casos contemporáneos que él observó (*Fabla salvaje*), sino en etapas remotas del imperio incaico, las que conoció probablemente a través de la lectura de algunas crónicas<sup>3</sup> que reconstruyeron sucesos vinculados a los soberanos del Perú prehispánico.

La historia de la composición de *Hacia el reino de los Sciris*, aparecida, en partes, ocho años después de la muerte del escritor, no es, pues, menos complicada que la de *El tungsteno*. Según la “Noticia”, incluida en la edición de *Novelas y cuentos completos*, los originales de esta obra llevan, en su hoja inicial, la siguiente data: “París, 1924-1928”. Georgette de Vallejo declara que vio corregir originales en los años 1932 y 1933. Y al final del libro se incluye una nota del autor acerca de algunas observaciones y cambios que pensaba realizar.

Cabe recordar que en 1931 el escritor publicó dos textos en *La voz*, de Madrid, con los títulos “Una crónica incaica” y “La

<sup>2</sup> Véanse datos sobre la historia de la aparición de este texto en Vallejo, *Narrativa Completa* XXIII y XLIV.

<sup>3</sup> Uno de los más grandes especialistas en crónicas y cronistas es Raúl Porras Barrenechea. Su libro emblemático se llama *Los cronistas del Perú*. Lima: BCP, 1991.

danza del Situa”, que no eran sino pasajes o avances de la citada novela.

Esta misma obra, aún en calidad de inédita, le sirvió a Vallejo como material básico para la elaboración de su tragedia teatral *La piedra cansada*.<sup>4</sup> Un proceso semejante de intertextualidad ocurrió con *El tungsteno*, pues esta novela fue utilizada para la composición de la farsa teatral *Colacho hermanos*.

Con este tipo de obra literaria, el autor se inscribe en una tendencia novelística cultivada por algunos escritores del Romanticismo hispanoamericano del siglo XIX e, inclusive, por algunos contemporáneos de Vallejo, que también gustaban de la evocación del lejano pasado incaico.

En la producción novelística del Romanticismo hispanoamericano, que imita de cerca muchos de los modelos del europeo, encontramos obras que pueden ser consideradas como antecedentes de *Hacia el reino de los Sciris*. Dichas obras han sido clasificadas por los especialistas como novelas históricas o como novelas indianistas y las más valiosas serían las siguientes: *Enriquillo*, de Manuel Jesús Galván; *Cumandá*, de Juan León Mera, etcétera.<sup>5</sup>

Entre los románticos peruanos, Ricardo Palma mostró un interés por la recreación de sucesos históricos y legendarios a la vez, ambientados en la época del imperio incaico. Algunas de sus tradiciones se sitúan en la línea de la evocación idealizada y solemne de hechos acaecidos durante el reinado de Túpac Yupanqui, y en esa medida se acercan más a la trama de la novela de Vallejo.

También el Modernismo promovió un acercamiento a los temas peruanos prehispánicos y entre quienes cultivaron la afición por aquello que se relaciona con estas remotas épocas debemos citar el

<sup>4</sup> Cf. Hopkins, Eduardo. *Intensidad y altura de César Vallejo* 265.

<sup>5</sup> Cf. Varela Jácome, Benito. “Evolución de la novela hispanoamericana del siglo XIX”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Íñigo Madrigal, Luis (coord.). Madrid: Cátedra, 1993: 91.

nombre de Manuel González Prada. Este escritor, muy admirado por Vallejo, escribió una serie de poemas alusivos al antiguo Perú. Entre esos textos, incluidos en el libro *Baladas peruanas*, de publicación póstuma, cabe citar dos, que parecen tener una relación cercana con la novela “incaísta” de Vallejo. Se trata de “La piedra cansada” y “La esmeralda del Sciri”, cuyos títulos y temáticas se vinculan con *Hacia el reino de los Sciris*.

Por los años en que Vallejo llevaba adelante el largo proceso de composición de su novela aún inédita e inconclusa, otros autores, contemporáneos suyos y afines en cuanto a su afecto por lo nacional y, de manera específica, por lo indígena, seguían la senda de la recreación de acontecimientos novelescos situados en el distante e idealizado Tahuantinsuyo.

Nos referimos a Abraham Valdelomar, quien en su libro de cuentos *El caballero Carmelo* (1918) publicó, junto con sus célebres cuentos criollos, yanquis y chinos, un cuento incaico, “Chaymanta Huayñuy”. Y su libro póstumo, *Los hijos del sol* (1921), es una colección de leyendas o cuentos incaicos, en los que con el lenguaje elegante y selecto de la prosa posmodernista se relatan sucesos cuyas fuentes son las crónicas coloniales, pero también existen narraciones que son producto de la gran capacidad imaginativa y cuentística de Valdelomar.

Augusto Aguirre Morales (1888-1957) también incursionó en la temática incaísta con dos libros, cuyos títulos indican la orientación de los mismos: *La justicia de Huayna Cápac* (1918) y *El pueblo del sol* (1924 y 1927). Este último texto ha recibido comentarios elogiosos pues, según algunos críticos, es producto de la “natural inspiración” y de una tesonera labor de investigación.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Tauro del Pino, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Tomo I; Arroyo Reyes, Carlos Eduardo. “El Flaubert de Los Andes”, *Cambio*, 14 de diciembre de 1989; Cornejo Polar, Jorge. *Epopéya indígena. El pueblo del Sol y la novela peruana*. *La República*, 3 de marzo de 1990.

A pesar de las naturales diferencias en cuanto a la perspectiva adoptada ante el referente narrativo, cabe encontrar ciertos elementos comunes o constantes válidos para los tres autores:

En Valdelomar, Aguirre Morales y Vallejo hallamos el mismo acercamiento solemne, de tono grandilocuente, a un incario pintado con rasgos épicos y trágicos, rehaciendo leyendas y mitos mediante un lenguaje impregnado del léxico y la imaginación ornamental de la prosa del Modernismo. La óptica modernista puede detectarse, a la vez, en el interés concedido a lo fantástico, exótico y misterioso. Nos hallamos ante un incaísmo, llamémoslo así para diferenciarlo del indigenismo, corriente abocada al retrato del Ande en la época contemporánea.<sup>7</sup>

Como habíamos indicado, las vicisitudes que vivió esta novela inédita de Vallejo son múltiples e ilustrativas de las peripecias personales, intelectuales y políticas experimentadas por el autor durante aquellos agitados años peruanos y europeos. En todo caso, la publicación póstuma de *Hacia el reino de los Sciris* (en forma incompleta en 1944 y en su totalidad en 1967) ha permitido conocer esta faceta de la producción narrativa vallejana que, por otro lado, posee antecedentes en su propia obra poética inicial. Al respecto, habría que recordar la sección “Nostalgias Imperiales”, de *Los heraldos negros*.<sup>8</sup>

En cuanto a su estructura, la novela consta de ocho muy breves capítulos, cada uno con una numeración en romanos y con un nombre que lo identifica. El capítulo I se llama “El otro imperialismo”, y mediante el discurso ilustrado de un narrador en tercera persona, omnisciente, nos introduce de lleno en un momento de la acción, a partir de la cual se desarrollará la trama hasta la culminación

<sup>7</sup> González Vigil, Ricardo. Prólogo a *Fabla salvaje*.

<sup>8</sup> Vallejo, *Obra poética* 119.

de la misma. Apreciemos la escena inicial que recrea el narrador indicado:

Este rumor lo producía el ejército del príncipe heredero, al entrar a la ciudad, de regreso de su expedición conquistadora a Quito. De las terrazas de Sajsahuamán se veía el desfile de las huestes, a su entrada a la Intipampa, por el ancho camino de la sierra.

A la cabeza venía Huayna Cápac, cuya figura adolescente –pues era su primera campaña militar– aparecía curtida por las intemperies, los calores y fríos del norte.

Como apreciamos, se emplea la técnica de *in medias res* para presentar a partir de un corte temporal el inicio de los sucesos de la ficción. Otro detalle es que el narrador observa los hechos que registra desde “las terrazas de Sajsahuamán”. Esa ubicación le permite focalizar a los dos elementos importantes de la acción: “el ejército del príncipe heredero”, es decir, las huestes y, en un sitio prominente, la propia imagen de Huayna Cápac,<sup>9</sup> de quien se destaca su juventud y las huellas que en su apariencia ha dejado la rigurosa “primera campaña militar” en la que ha participado.

También es relevante para la verosimilitud histórica de la obra que se produzca en el espacio textual de este primer capítulo un encuentro entre el inca Túpac Yupanqui y su ya citado heredero, Huayna Cápac. La escena se reviste de la solemnidad del caso y el centro de atención para el narrador es el soberano, pero quien aporta la información más importante, pues viene después de haber realizado una intensa campaña militar, es el príncipe heredero. Se establece una situación de comunicación en la que Huayna Cápac cumple el rol de emisor y su padre, el de receptor, en un

<sup>9</sup> Sobre el significado del nombre *Huayna Cápac*, dice el cronista Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) que debe entenderse como “desde mozo, rico de hazañas magnánimas”. Cf. *Los Comentarios Reales de los Incas II* 508.

intercambio que cierra una secuencia clave para el desarrollo de la trama de la novela.

El narrador heterodiegético,<sup>10</sup> es decir, externo y distante de los hechos, presenta el desarrollo de la escena mediante la técnica del diálogo, que se tiñe de una formalidad y solemnidad características porque está presente el inca como el eje de este intercambio comunicativo. El desarrollo de la técnica aludida se produce mediante largos parlamentos de Huayna Cápac, seguidos de reacciones gestuales del inca, observadas con interés por quienes son testigos de la escena y registradas por el narrador omnisciente que está al tanto de los entretelones de la coyuntura crítica por la que pasa el imperio en esos momentos.

En cuanto a las enunciaciones<sup>11</sup> realizadas por el príncipe heredero, cabe decir que cumplen una función narrativa e informativa, porque dan cuenta de hechos militares ocurridos en territorios del norte, a la vez que presentan una suerte de “estado de la cuestión” del lugar sitiado por el ejército incaico. Las palabras de Huayna Cápac poseen también un valor referencial porque mencionan etnias que existieron y que, efectivamente, fueron sometidas por el incario, como lo prueban las páginas de los cronistas, entre ellos el inca Garcilaso de la Vega, que parecen ser algunas de las principales fuentes de la novela.<sup>12</sup>

El relato realizado por el príncipe al inca permite establecer que la campaña contra los “huacrachucos” fue exitosa y se cumplió el objetivo del “sometimiento”, recurriendo a métodos militares y diplomáticos. En cambio, el enfrentamiento con los “chachapoyas” resultó un fracaso, pese a los sostenidos esfuerzos por sitiarlos y doblegarlos. Huayna Cápac explica que el revés se ha debido a dos

<sup>10</sup> Tomamos este concepto de la narratología. Cf. Carlos Reis y A. M. Lopes. *Diccionario de narratología*.

<sup>11</sup> Damos a este término la acepción semiótica establecida por Greimas y sus seguidores. Cf. Sergio Albano. *Diccionario de semiótica*.

<sup>12</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas II* 491.

factores: la tenaz resistencia de los lugareños y la inclemencia de la naturaleza selvática, poco conocida por los “guerreros del Sol”, como llama a los miembros de su ejército.

Cabe destacar la competencia discursiva del enunciador, la que se expresa en la precisión para dar cuenta de los hechos y de persuadir a su padre el inca de lo acertada que fue su decisión de retornar a la capital del reino, dada la situación adversa en que se encontró. Apreciemos la parte final de su discurso justificatorio:

Ello costó trescientos guerreros del Sol, que quedaron helados por el frío, en vísperas de nuestro último y definitivo encuentro con el enemigo. La batalla en tales condiciones fue imposible. Nos retiramos y, en vista de haber sido el ejército mermado casi por entero, decidí, después de un consejo de guerra, volver al Cuzco [...] <sup>13</sup>

Las palabras de Huayna Cápac explican el porqué de la inesperada presencia suya y de su ejército en la capital del imperio, Cuzco, el ombligo del mundo, espacio en el que se desarrolla el conjunto de sucesos que son parte de la breve novela. El final de este primer capitulillo permite comprobar el papel protagónico de inca Yupanqui, quien luego de haber escuchado el informe del príncipe heredero y expresado con gestos su desaprobación por los fracasos militares, realiza un recuento de las últimas campañas adversas, incluida la de su hijo y asume una decisión riesgosa y que traerá consecuencias negativas para el equilibrio del poder imperial, como lo mostrará la novela. Escuchemos lo que sostiene el inca en ese momento crucial: “Y hoy el hijo del Inca, el príncipe heredero, en su primera campaña militar, hace una retirada vergonzosa e interrumpe así la conquista de los sciris [...] Pues bien: no más

<sup>13</sup> Vallejo, *Hacia el reino de los Sciris* 149.

conquistas. ¡Y a las labores de la paz!” (Vallejo, *Hacia el reino de los Sciris* 150).

Las expresiones imperativas del inca Yupanqui implican, desde el punto de vista de la progresión de los sucesos, una opción de renuncia aunada a una asunción, con respecto a la oposición planteada por el propio soberano, quien decide interrumpir la guerra (renuncia) y dedicarse a la paz (asunción).<sup>14</sup> En otros términos, hasta antes de los hechos con que se inicia *Hacia el reino de los Sciris* dominaba en la política del imperio la actividad guerrera o de conquista como el objetivo central.<sup>15</sup> A partir del anuncio reciente de inca Yupanqui, se establece un objetivo contrario: la paz. Huayna Cápac no está de acuerdo con esta decisión, pero la acepta a regañadientes, pues la autoridad del soberano es indiscutible.

## II. El adivino

El capitulillo II y los siguientes, hasta el final de la novela, presentan sucesos que corresponden a la nueva etapa u orientación establecida por Túpac Yupanqui. La figura del príncipe heredero desaparece hasta el final de la historia y, en cambio, el inca reinante sigue siendo el eje de los sucesos, como en los preparativos para realizar el chacu, que era una “cacería comunal y periódica” de auquénidos y que propicia la participación de mucha gente. El soberano goza con la atmósfera de alegría que se genera, pero la nobleza que lo rodea no comparte este entusiasmo porque, según el narrador omnisciente, las conquistas producían beneficios para

<sup>14</sup> Desde el punto de vista semiótico, hablaríamos de la presencia de programas narrativos de renuncia y de apropiación. La mención a la conquista y a la paz llevaría a considerar a estos dos términos como parte del cuadrado semiótico de la novela. Cf. Antonio González M. *Semiótica*. Lima: Universidad de Lima, 2011.

<sup>15</sup> Los historiadores coinciden en que, especialmente, Túpac Inca fue un gran conquistador. Cf. Rostworowski, *Historia del Tahuantinsuyu* 115.

ellos; en cambio, la época de paz no los favorecía. Quizá este factor, de algún modo, influye en la ocurrencia de ciertos hechos que llevarán a retomar la práctica guerrera, como en efecto acontece.

También es pertinente registrar la reacción de un personaje incidental, quien en ese contexto de incertidumbre generada por la nueva política de Estado del soberano se atreve a disentir de ésta y argumenta que no tiene por qué haber conflicto entre las actividades que lleva adelante el imperio, considerando, además, que éste posee un rol especial. Escuchemos su opinión:

—Todo está muy bien. Mas no hallo oposición entre el chacu y la batalla. Sabéis que los hijos del Sol tienen una misión divina sobre la tierra: la de extender sin fin la religión del Inti y sus frutos benéficos. El Inca está en error. Una gran calamidad se avecina (152).

En este contexto, es sintomática la aparición inesperada de un adivino que avizora calamidades para el imperio. Su presencia causa desconcierto, pero Túpac Yupanqui ordena que lo dejen hablar y el personaje anuncia la llegada de extranjeros que someterán al imperio. Las predicciones causan un clima de zozobra entre quienes escuchan al adivino, quien se llama Ticu y, según descripción del narrador, posee una cabeza deformada. Por la conmoción y el peligro que causan sus palabras es encerrado en un asilo; y en este lugar se le interroga para que declare sobre las motivaciones de fondo de sus funestos vaticinios.

Pero después de haber creado una atmósfera de temor entre quienes lo escucharon, Ticu cambia de actitud, pide que lo dejen ir, dice que no es adivino, sino un quechua más, común y corriente; la gente no acepta su versión, está en contra de él, tanto que llegan a acusarlo de “sicofante”, es decir, de “calumniador” o “delator”. El melodramatismo de la escena protagonizada por el real o falso adivino se acentúa con la llegada, hasta el lugar de los hechos, de un niño que es hijo de Ticu; éste, después de reconocerlo, le pincha

los ojos a fondo con una espina con que ceñía su manto y provoca “un grito desgarrador de la criatura”.

El capitulillo III, “La paz de Túpac Yupanqui”, gira también en torno al nuevo modo de vida del imperio, dedicado a las labores pacíficas impulsadas por el soberano reinante. El narrador, mediante la técnica del resumen (descriptivo y narrativo)<sup>16</sup> presenta a la población del incario concentrada en el desarrollo de las diversas tareas de la paz. Y como parte de esta visión de conjunto se señala que “en el monasterio de las escogidas se tejió en pocos días una preciosa faja en lana de alpaca, para el Soberano”. El objeto ofrece una pluralidad y riqueza de imágenes acerca de la flora y fauna del Tahuantinsuyo y parece poseer, además, cualidades mágicas, las que derivan del primor artístico con que está confeccionado.

Era tal su peculiaridad artística que ponía a prueba la capacidad de percepción del ojo humano, pues no todos podían ver las mismas representaciones que estaban plasmadas en la faja. Además, según la distancia del observador con respecto al objeto observado, se podían ver o no los dibujos. Incluso, de acuerdo con la ubicación, cambiaba el contenido de lo que se apreciaba. El poder de la faja llegó a tanto que “un auqui de la corte imperial”, al escrutarla, “buscando sorprender todos sus detalles y pormenores, fascinado, se volvió ciego”. El hecho trágico, relacionable en lo temático con el enceguecimiento del niño del capitulillo anterior, aumentó la fama del objeto y se crearon historias para explicar el porqué de su poder maléfico.

El narrador, que posee una visión de conjunto sobre las diversas regiones del vasto imperio incaico, también incluye una breve referencia a lo que ocurría en Chan Chan, otra gran cultura situada en la costa norte, cerca de donde queda la actual ciudad de Trujillo, capital del departamento de La Libertad, al cual pertenece

<sup>16</sup> Cf. Carlos Reis. *Diccionario de narratología*.

la ciudad de Santiago de Chuco, donde nació el poeta peruano.<sup>17</sup> Haciendo una digresión, es pertinente recordar que Vallejo conoció las actuales ruinas de Chan Chan, por ello su descripción es muy precisa y viva, además de resaltar los valores artísticos de las antiguas construcciones que no son de piedra, sino de adobe.<sup>18</sup> Y en una simetría digna de resaltar, en este capitulillo el narrador, que gusta de las visiones panorámicas de los ambientes que focaliza, vuelve a centrar su mirada minuciosa, ya no en una faja, sino en “uno de los muros de aquel corredor –vasto pasadizo hacia tan tristes estancias–, donde se empezó a labrar un bajo relieve inaudito y escalofriante”.

Por el tono que tiene la prosa en este capitulillo, se advierte que el narrador muestra una viva simpatía con la persona y la obra de Túpac Yupanqui, pues destaca con detalle y entusiasmo la atmósfera de paz y el ambiente de trabajo que reinaba en el imperio y que permitía una generación de riqueza y de prosperidad muy evidentes.<sup>19</sup> El inca optó decididamente por la actividad productiva en todas sus modalidades, por ello “el Tawantinsuyo se vio convertido en una inmensa colmena”. Y no es que el soberano careciera de espíritu guerrero; por el contrario, él fue un gran conquistador que siguió la huella de su padre Pachacútec. Ganó territorios, aun poniendo en riesgo su propia vida, como ocurrió en la fortaleza de Paramonga, donde fue herido. Entre sus hazañas figura la de

<sup>17</sup> Una de las mejores biografías sobre la vida de Vallejo, antes de partir a Europa, es la de su amigo y contemporáneo Juan Espejo Asturrizaga (Juan Espejo Asturrizaga. *Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Seglusa Editores, 1989). Una excelente novela que recrea los años trujillanos del poeta es la del escritor peruano Eduardo González Viaña (Eduardo González Viaña. *Vallejo en los infiernos*. Lima: Universidad César Vallejo, 2007).

<sup>18</sup> Una historiadora afirma que recién después de haber conquistado a los chimús, los incas se volvieron más refinados y dieron mayor valor a lo suntuario. Rostworowski, *Historia del Tahuantinsuyu* 112.

<sup>19</sup> Túpac Yupanqui es uno de los incas más importantes del Tahuantinsuyo (1440-1485). Incluso el historiador peruano José Antonio del Busto D. señala con datos probatorios que este soberano habría llegado hasta la Oceanía con una flota de embarcaciones. Cf. *Túpac Yupanqui, descubridor de Oceanía*.

haber tomado la ciudad de Chan Chan, capital del reino Chimú, rival de los cusqueños.

Todas esas proezas eran ampliamente conocidas y habían sido inmortalizadas en los cantos de los haravicus. Y tal vez porque se había llegado a una especie de límite o de momentánea tregua del impulso bélico, el soberano inca gozaba en ese momento con la paz, con las grandes ideas, las imágenes y todo aquello que engrandeciera su reinado. Quizá esa dedicación intensa a diversas actividades explique el notable progreso material y social que alcanzó el incario y algunos de esos vestigios son pruebas del alto grado de desarrollo de esta gran cultura americana.<sup>20</sup>

El capitulillo IV, “Un accidente de trabajo”, continúa con la recreación del ambiente de trabajo que dominaba durante esa etapa del reinado de Túpac Yupanqui. Empero, la breve escena que se desarrolla en la fortaleza de Sajsahuaman, otro de los grandes monumentos pétreos construidos por los quechuas, registra un episodio que anuncia presagios negativos para la labor que con entusiasmo encabeza el soberano. Los protagonistas de estos hechos no son sólo los quechuas que trabajan en la culminación de esta obra ciclópea, sino las piedras con que habían sido levantadas las imponentes torres de la fortaleza.

Lo relevante para la historia que evoca el narrador es la procedencia de las piedras: venían desde las canteras de Pisuc<sup>21</sup> y su lento y difícil traslado estaba rodeado por algunas anécdotas de conocimiento general, como aquella de que una de esas piedras había hecho un viaje de seis años desde las canteras y que en

<sup>20</sup> Entre ellos destaca el santuario de Macchu Picchu, considerado una de las maravillas del mundo moderno. Grandes poetas (Neruda, Martín Adán) lo han cantado. Enrique Rosas Paravicino ha escrito una novela sobre la ciudadela sagrada de los incas, *Muchas lunas en Machu Picchu*, 2006.

<sup>21</sup> Quizá esta palabra sea una deformación de la voz *Pisac*, un lugar histórico ubicado cerca del Cuzco y donde existen grandes monumentos construidos con enormes bloques de piedra perfectamente ensamblados y que son, hasta hoy, motivo de admiración.

cierto momento se “negó” a avanzar, quizá a consecuencia de una singular fatiga, motivo por el cual se le llamó “la piedra cansada”. Finalmente, y luego de múltiples esfuerzos, llegó, por fin, hasta su lugar de destino, y era tan conocida que hasta el inca, cuando la vio en la fortaleza, la identificó y la llamó por su nombre. El adjetivo “cansada” humaniza al objeto natural, le otorga un espíritu y este recurso es propio de una cultura animista que gusta de darle identidad humana a los elementos de la naturaleza. El propio Vallejo, aprovechando la riqueza de este tópico, creó una obra teatral denominada, precisamente, *La piedra cansada*, que ha sido estudiada por el crítico peruano Eduardo Hopkins Rodríguez.<sup>22</sup>

El narrador no sólo introduce el motivo de “la piedra cansada” en el desarrollo de la novela; además, emplea su presencia para incorporar un hecho trágico, que posee un valor en sí mismo, y, a la vez, se inserta en el núcleo temático de la obra, además de tener como testigo al propio inca: ocurre que cuando los trabajadores quechuas, haciendo gala de su destreza, intentan colocar un bloque en una torre de la fortaleza, dicho bloque se rompe, cae y provoca la muerte de varios de los presentes, sin que nadie pueda evitar este penoso “accidente de trabajo”, como se denomina el capitulillo. Esta tragedia es el inicio de una serie de sucesos lamentables que van minando la atmósfera de felicidad y paz que se esforzaba en lograr el inca.

A pesar de su brevedad, la novela en su capítulo V, “Bizancio, longitud occidental”, y en los demás, hasta llegar al VIII, “La guerra vertical”, logra enriquecer la trama con motivos que complementan el núcleo temático, que es recrear la figura del inca Túpac Yupanqui y mostrar ciertos hechos de su reinado en una coyuntura política muy importante y que corresponde al momento en que renuncia

<sup>22</sup> Cf. Antonio González Montes, “La narrativa de César Vallejo”, y Eduardo Hopkins, “Análisis de *La piedra cansada*”. *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1993.

a la misión de conquista e instala una de paz para, finalmente y dados ciertos sucesos, retomar el objetivo bélico que los dioses han asignado a los incas. Aunque dicho objetivo es parte de una labor civilizadora que parece tener también una inspiración divina.<sup>23</sup>

Como no podía faltar en una novela, cualquiera que sea su modalidad, en *Hacia el reino de los Sciris*, Vallejo introduce una breve historia sentimental, cuyos protagonistas son una pareja de jóvenes cercanos al entorno imperial. Él se llama Runto Caska; ella, Kusikayar.<sup>24</sup> Utilizando la técnica del relato dentro del relato, el narrador dedica el citado capitulillo a mostrar el amor que Runto Caska, músico, guerrero y consejero muy apreciado por Túpac Yupanqui, siente por Kusikayar,<sup>25</sup> una hermosa *aclla*, de procedencia misteriosa y muy hábil para las danzas sagradas, aquellas que se ejecutaban ante la corte y los sacerdotes para averiguar asuntos importantes relacionados con la marcha del imperio.

En la última fiesta del situa, el jolgorio de los celebrantes se vio interrumpido por un extraño fenómeno natural que oscureció el ambiente y se produjo un temblor que provocó muertes, suicidios y un temor colectivo. De inmediato, los *villac umu*, es decir, los sacerdotes, se dieron a la tarea de indagar las causas que originaron esos funestos eventos. Uno de ellos reveló que las desgracias eran consecuencias del enfado del “illapa”, el dios del rayo y del

<sup>23</sup> Según el historiador José Antonio del Busto, ya citado, los incas no conquistaban porque sí. Evaluaban antes si el pueblo por someter merecía la conquista. Si, según la evaluación, no se justificaba el objetivo de conquistar, los incas decían “ese pueblo no merece que seamos sus soberanos”. Cf. Miguel Ángel Cárdenas. “El navegante de la historia” (entrevista a José Antonio del Busto). *El Comercio*, 3 de junio de 2006.

<sup>24</sup> Los nombres en el quechua tienen un simbolismo que no alcanzamos a descifrar del todo por desconocer el idioma de los antiguos peruanos. La voz *runtu* es muy conocida y significa *huevo*. En un diccionario no hemos encontrado el vocablo *Caska*, ni escrito con *k*. En cuanto a *Kusikayar*, la expresión *kusi* está ligada a la alegría, al gozo. Cf. Jorge A. Lira y Mario Mejía Huamán. *Diccionario quechua-castellano / castellano-quechua*.

<sup>25</sup> El nombre hace recordar al de Kusikoyllor, protagonista de la obra teatral *Ollantay*, cuyos sucesos se ubican durante el reinado de Pachacútec, pero los efectos se prolongan hasta el de Túpac Yupanqui.

relámpago,<sup>26</sup> por “no haberse llevado a cabo la conquista de los tucumanos”. Se creó un clima de zozobra en la ciudad y en el campo todos dejaron ofrendas; poco a poco la calma volvió. Los adivinos, en presencia del inca, auscultaron la música, observaron la danza ejecutada por Kusikayar y llegaron a averiguar que el illapa cesaría su enojo porque al día siguiente partiría una expedición de 500 ronderos para poder conquistar a los tucumanos. La población respiró aliviada por estas alentadoras noticias, pero Runto Caska constató que después de la danza del situa, Kusikayar se distanció de él. De este modo desfavorable para el joven enamorado concluye la historia de su relación afectiva con este personaje femenino misterioso, que no aparece más en la novela.

Quien reaparece en el capitulillo VII, “La cólera divina”, es Runto Caska, ya no en su rol de pretendiente frustrado de Kusikayar, sino en su condición de consejero predilecto de Túpac Yupanqui. El inca lo recibe con amabilidad en palacio y escucha con atención sus peticiones para que tome en cuenta las predicciones de los adivinos y evite que el dios illapa vuelva a castigar al pueblo del sol por haber abandonado su misión conquistadora. Después de meditar y de consultar con otros miembros de su entorno, decide realizar un holocausto para verificar en forma definitiva el ánimo de los dioses.

Llegado el momento, lo hace tal como lo ofreció y los augurios indican que, en efecto, Túpac Yupanqui debe retomar las acciones de conquista, como parte esencial de la misión de los incas. Despejada toda duda, el soberano toma todas las providencias para que los ejércitos reales se pongan en marcha nuevamente para extender las fronteras del Tahuantinsuyu. Y así ocurre, en efecto: en una suerte de circularidad, la novela concluye de un modo semejante a como inició, con la figura de Huayna Cápac a la cabeza de las huestes

<sup>26</sup> Cf. Lira y Mejía, *Diccionario Quechua-Castellano*.

incaicas, pero no después de haber sido derrotados, sino rumbo a la conquista del reino de los sciris, como lo señala el título de esta breve novela de César Vallejo, que recrea literariamente sucesos que están en el origen de nuestros pueblos.

Aunque no es una de sus creaciones más originales, la breve novela del máximo poeta peruano da vida a una época y a algunos personajes que son parte esencial del pasado histórico y de nuestro imaginario literario. El propósito del autor no fue reconstruir puntual y documentadamente los hechos evocados, tarea que ni los propios historiadores han logrado realizar por las dificultades y contradicciones que ofrecen las fuentes escritas. Vallejo se sirvió de un momento crucial de la vida del Tahuantinsuyo, de un conflicto que pudo haber existido; con él creó una trama alrededor de ciertos sucesos y de un personaje importante, Túpac Yupanqui, que encarna muchos de los valores de una cultura que constituye una de las raíces de nuestro complejo ser latinoamericano.

Una última reflexión sobre el título mismo de la novela: ¿por qué era, al parecer, muy importante la conquista de los sciris para los incas? Quizá por la distancia que separaba el reino quiteño del centro del Tahuantinsuyo, la imperial ciudad del Cuzco, para la cual ensanchar los dominios hasta lugares tan alejados constituía un reto mayor que querían vencer, y lo hicieron, aunque no sin una gran resistencia. Para Túpac Yupanqui conocer esta zona norteña fue vital, según el historiador José Antonio del Busto, pues en las costas de lo que hoy es Ecuador, el inca pudo conocer las balsas y sus ventajas para la navegación; quizá ello lo llevó poco después a aventurarse en ese largo viaje que lo condujo hasta el remoto continente de Oceanía. Vallejo, con la intuición de todo gran poeta, recogió esa temática y plasmó la novela que hemos comentado y que invitamos a leer.

## Referencias

### *Ediciones de Hacia el reino de los Sciris*

- Vallejo, César. *Cuentos y novelas*. Prólogo de Antonio González Montes. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2011.
- Vallejo, César. *Novelas y cuentos completos*. Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú, 1998.
- Vallejo, César. *Narrativa completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

### *Referencias complementarias*

- Espejo Asturrizaga, Juan. *Vallejo. Itinerario del hombre (1968)*. Lima: Seglusa Editores, 1989.
- González Montes, Antonio. “La narrativa de César Vallejo” y “Eduardo Hopkins: ‘Análisis de *La piedra cansada*’”. *Intensidad y altura de César Vallejo*. Ricardo González Vigil (Ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- Inca Garcilaso de la Vega. *Los Comentarios Reales de los incas II*. 1a. edición a cargo de Carlos Aranibar. Lima: FCE, 1991.
- Lira, Jorge A. y Mejía Huamán, Mario. *Diccionario Quechua-Castellano / Castellano-Quechua*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2008.
- Reis, Carlos y Lopes, A. M. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Rostworowski de Diez Canseco, María. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP, 1988.

## CÉSAR VALLEJO COMO SUCESO METAPOÉTICO

*Heber Quijano\**

Siento a Dios que camina  
tan en mí, con la tarde y con el mar  
con él nos vamos juntos [...]  
Pero yo siento a Dios. Y hasta parece  
que él me dicta no sé qué buen color.

CÉSAR VALLEJO

NO SON POCOS LOS LIBROS Y ESTUDIOS dedicados al poeta peruano César Vallejo; dicha razón hace complicado escribir bajo la premisa de aportar algo nuevo sobre el que probablemente es el mejor poeta peruano y uno de los más importantes de Latinoamérica. La permanencia de su obra (poética, narrativa y periodística) pervive en el mundo académico y literario como un enigma que poco a poco se

\* Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

va descifrando. Además, y esto es quizá más importante, también sobrevive en el imaginario colectivo de todos aquellos lectores que se han arriesgado a entrar en una de las obras más particulares, importantes y trascendentales de la literatura latinoamericana. Y es ahí donde vamos a comenzar.

César Vallejo ha sobrepasado el margen material de la hoja en la que le podemos leer, para convertirse en un personaje del imaginario. Y no necesariamente es el poeta metafísico del “dolor cósmico” o el poeta militante de *España, aparta de mí este cáliz*. Su imagen siempre parece envuelta en una neblina mística, cobijada por la propia intensidad doliente de su obra, la cual se ha convertido en un refugio para aquellos que buscan en su poesía las preguntas hirientes respecto al valor de la existencia dentro de una sociedad cada vez más desigual y complejamente materialista. Esa valentía para defender sus propios ideales, bajo esa aura mágica de la melancolía, ha convertido al escritor César Vallejo en una figura preponderante para los escritores de habla hispana, incluso en un prototipo literario, en un héroe a punto de cruzar la frontera de los arquetipos.

Es preciso mostrar cómo la imagen de César Vallejo pertenece, en primera instancia, a ese universo del imaginario. En uno de los periódicos más conocidos de Perú, un columnista da pie para subrayar lo dicho. Vallejo pertenece a un ámbito superior al que se enmarca dentro de la página impresa, la academia o la historia de la literatura. Es más, César Vallejo es nocivo para la salud espiritual del pueblo peruano en este siglo del emprendimiento y la higiene mental. Al menos esa es la noción que postula el periodista limeño Diego de la Torre, en su columna “Vallejo, Ribeyro, Montaigne”, del 13 de marzo de 2012, en el periódico *El Comercio*.

Vallejo fue un poeta maravilloso, digno de un Premio Nobel, pero que influyó de manera negativa en el subconsciente colectivo de los peruanos. Por ejemplo, uno de sus famosos poemas empieza con la

frase: “Yo nací un día que Dios estuvo enfermo”. Con una actitud así no se crea algo grande, menos aun una mentalidad ganadora y sin complejos.<sup>1</sup>

Las aseveraciones del limeño De la Torre son fuertes y contundentes, pero es evidente que están descontextualizadas y que son, a todas luces, endebles como argumentación. Aseverar sin dilación que “influyó de manera negativa” es improbable e iluso. ¿Habrán leído todos los peruanos a Vallejo? Si es así, ¿lo habrán leído con la paciencia y profundidad necesaria como para entender la complejidad de *Trilce*, por ejemplo? ¿Será posible que haya influido en un país entero y de manera constante durante un periodo mayor? Es evidente que no.

No obstante, De la Torre va más allá, pues su interpretación convierte dos temas literarios (el dolor cósmico de Vallejo aunado a la “tentación del fracaso” en los cuentos de Ribeyro) en un pretexto para despotricar, en términos económicos, contra el dogma Montaigne, acuñado por Ludwig von Mises, en el contexto peruano. Según el periodista, “Los peruanos hemos superado esa letanía derrotista al estilo de ‘Paco Yunque’”.<sup>2</sup> La grandilocuencia del periodista parece más un arranque pueril que un análisis sociológico fundamentado.

Si la literatura revela cosas incómodas, no implica que ésta sea la culpable, mucho menos la causa de esos secretos revelados. La poesía es precisamente la gran reveladora de esos secretos. César Abraham Vallejo es el autor de una de las obras que producen dichas revelaciones, quizá, con mayor intensidad. Esa es precisamente la razón por la cual hay ciertos poetas que, metafóricamente, lo asumen como un patriarca; “padre de las multitudes” poéticas,

<sup>1</sup> Diego de la Torre, “Vallejo, Ribeyro, Montaigne”, en *El Comercio*, Lima, Perú, 13 de marzo, 2012, p. 28.

<sup>2</sup> *Idem*.

Abraham, como su segundo nombre sugiere, o como una especie de profeta, o como un héroe sacrificial; es decir, como un ser mítico.

Después de tan largo preámbulo, podemos aseverar que César Vallejo no es solamente el personaje histórico literario. Su ámbito de influencia excede el de la literatura y detona el suceso meta-poético en distintos autores de diferentes épocas y nacionalidades: “Camarada Vallejo”, del peruano Arturo Castro, “Responso por el Hotel Richelieu”, de Marco Antonio Campos, “César Vallejo agoniza en la Clinique Générale de Chirurgie (95 Boulevard Arago)”, de Francisco Hernández, estos últimos mexicanos, y “Otros cauces”, del ecuatoriano Xavier Oquendo. Debemos añadir algunos fragmentos de un texto del peruano Ciro Alegría. Es necesario resaltar las distintas nacionalidades de los escritores (Perú, México, Ecuador) como prueba de la “universalidad” de la figura de César Vallejo, además de las distintas temporalidades en que fueron escritos estos textos: desde la mitad del siglo XX para el texto de Ciro Alegría, hasta 2012, año en que se publicó el poema de Oquendo, el más joven.

Debemos señalar también las coordenadas teóricas de las que partimos. La “metapoésía es el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público” (Metapoetas). Según Luis Veres,<sup>3</sup> “este procedimiento [la metaliteratura] supone la introducción de fragmentos de literatura dentro de la literatura”, aunque normalmente “se refiere a la reflexión que puede aparecer sobre la obra literaria en la misma obra literaria”. Sin embargo, el matiz puede ser mucho más amplio, pues se puede hablar de metacultura o metasemiótica;<sup>4</sup> “es decir, de la reformulación discursiva propia

<sup>3</sup> Luis Veres Cortés, “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”, en *Sphera publica*, núm. 10, Universidad Católica San Antonio de Murcia, p. 117.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 118.

de la posmodernidad y que incluiría la totalidad de los distintos metalenguajes, de la creación de un discurso a partir de otros discursos como consecuencia de una intensificación de las relaciones intertextuales que da lugar a lo metatextual”.

En el caso de los textos que analizaremos, observamos al poeta César Vallejo convertido en el personaje atípico, casi mítico. Su muerte o su figura catalizan la función del poeta; es decir, son poemas sobre El Poeta. En algunos casos, se percibe El Poeta como instancia profética, como lo que en la retórica clásica se denominaba “psicólogo”, concepto retomado arquetípicamente como “el guía”. También vale la pena señalar la persistencia simbólica del agua, presente en varios de los textos.

La primera noción que retomamos sobre Vallejo es la de Ciro Alegría, quien fue alumno del poeta de Santiago de Chuco. Alegría lo describe así: “Magro, cetrino, casi hierático, como un árbol deshojado”.<sup>5</sup> No perdamos de vista ese adjetivo: “hierático”, que resuena en otros poetas y que nos sirve como la isotopía o motivo más recurrente. Sigamos con la descripción. El estudiante Ciro Alegría confiesa:

Nunca he visto un hombre que pareciera más triste. Su dolor era a la vez una secreta y ostensible condición, que terminó por contagiarme [...] El hombre Vallejo se me antojó como un mensaje de la tierra [...] Yo estaba definitivamente conturbado y sospeché que, de tanto sufrir y por irradiar así tristeza, Vallejo tenía que ver tal vez con el misterio de la poesía.<sup>6</sup>

La narración de Alegría es una reminiscencia infantil más que un análisis. Pero hay en ella algunas expresiones que apuntalan la

<sup>5</sup> Ciro Alegría, “El César Vallejo que yo conocí”, en *Argumentos*, enero-abril, año/vol. 19, núm. 50, UAM-Xochimilco, México, pp. 81-95. Las cursivas son mías.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 87-88. Las cursivas son mías.

imagen de César Vallejo, partiendo del tono biográfico, hacia la figura colindante con el arquetipo. Ciro Alegría –además del lugar común del poeta triste, agobiado, melancólico hasta el hartazgo– desliza matices sutiles, como buen escritor. El primero es el adjetivo hierático, relativo a lo sagrado. En ese sentido no extraña que Vallejo sea “un mensaje de la tierra” cuya condición “contagia” al narrador. La frase final es irrevocable: Vallejo está vinculado con “el misterio de la poesía”, incluso él mismo la irradia. ¿Acaso está hablando Ciro Alegría de una revelación, de una epifanía? ¿Está vinculando esa apariencia sagrada, hierática, con el misterio de la poesía? A eso se refiere precisamente Roberto Calasso: “[a] la idea de la poesía como ‘pensamiento de las leyes misteriosas’”.<sup>7</sup> Sin duda, la obra de Vallejo devela esas leyes. En todo caso, también podemos preguntarnos, siguiendo a Helena Usandizaga:<sup>8</sup> “¿quién ha hablado del dolor humano como Vallejo?” Probablemente nadie, nadie con tanta intensidad ni desgarró. Para Usandizaga,<sup>9</sup> el dolor es también una revelación para “el misterio de la poesía”: “Desde sus primeros libros, el sufrimiento es una forma de grandeza o de la autenticidad, pero en esa fatalidad reside un impulso creador”. Fatalidad que en Vallejo se ha convertido o malversado en martirologio.

Más adelante, siguiendo el recuerdo relatado por Alegría, encontramos un *impasse*: Vallejo orillaba a sus alumnos a contar anécdotas para la clase. Cuando uno de sus alumnos lloraba por no poder expresar su anécdota y regañado “en la angustia del narrador frustrado, [Vallejo] sintió ésa que a él mismo solía oprimirlo muchas veces y ha aludido en sus versos”.<sup>10</sup> Para el joven alumno

<sup>7</sup> Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, p. 182.

<sup>8</sup> Helena Usandizaga, “‘Pero ya me quiero reír’; humor e ironía en la poesía de César Vallejo”, en Jesús Humberto Florencia (comp.), *César Vallejo: estudios de poética*, México, Ediciones Eón/University of Texas at El Paso, p. 100.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>10</sup> Ciro Alegría, *op. cit.*, p. 90.

Ciro Alegría, “aquella ocasión, me parece verlo –dice– arrodillado con la mirada, sufriendo por el niño y él y por todos los hombres”.<sup>11</sup> ¿Acaso no estamos ante una insinuada imagen crística? Vale señalar que si bien la intención del narrador peruano no es precisamente la de encumbrar al poeta de Chuco sino la de recordarlo con cariño y devoción, es innegable que un ojo atento puede inquirir en suspicacias.

En “Camarada Vallejo”, del peruano Arturo Castro, encontramos un apelativo militante (socialista) desde el título, lo cual condiciona la lectura a una corriente política.<sup>12</sup> Sin embargo, también puede hacerse otra interpretación. Si bien el poema de Castro es una elegía, también se vislumbra la imagen del poeta, en primera instancia, como la de un líder:

Viniste hermano de las bocas en hambre,  
a tremolar tu carcajada de angustia en las ciudades,  
a levantar el polvo de los pobres y mostrarnos su pena,  
a defender con la candela de tu verso  
el corazón agonizante de los obreros pobres.<sup>13</sup>

Su liderazgo consiste en “levantar el polvo de los pobres”, “mostrar su pena”, “defender con la candela” de la poesía “el corazón agonizante de los obreros”. Aunque la postura es militante, la figura de Vallejo empieza a convertirse en la de un psicólogo, superando la simpleza del liderazgo “sindical”:

Tu andar de rayo ardiente quemando los crepúsculos,  
ha llegado en su tiempo a la garganta nuestra,

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Arturo Castro, “Camarada Vallejo”, en Mauricio Pantoja, *Piedra sobre piedra. Poetas de Cuzco*, Perú, Municipalidad de Cuzco/Cervesur, 2000.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

al corazón que lanza el Estandarte de tu Nombre,  
con un fusil de fuego para todos los hombres.

[...]

Nos habla tu garganta de timbre combatiente;

Camarada Vallejo,

estás en nuestro sueño,

estás golpeando nuestro propio sueño;

la hoguera de tu sangre florece

en un millar de gritos

Camarada Vallejo.<sup>14</sup>

Desde el punto de vista militante, Vallejo es un síndico cuya voz se eleva entre la de sus “camaradas” para pregonar el bien común. Sin embargo, si extrapolamos estas cualidades a los términos míticos, tenemos en Vallejo a un visionario, con un andar de “rayo ardiente” que ha llegado “al corazón” que eleva “el Estandarte de tu Nombre”. Las mayúsculas en “Estandarte de tu Nombre” nos remiten de manera directa al segundo nombre del poeta “Abraham”, “padre de las multitudes, y de manera tangencial nos sugiere la deificación de la figura del poeta. Ello se va confirmando entre líneas:

Tu presencia de fuego nos calienta la vida,

tu sombra sigue siendo amparo de nuestra casa,

Tu palabra alimenta el rumor de la sangre,

Y se quema el invierno nacido en los harapos

[...]

Camarada Vallejo,

como cosa nuestra, en nuestras manos,

las estrellas destilan su música de guerra.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 96.

Así, el profeta con presencia de “fuego”, Vallejo, “calienta” como un sol, su sombra genera el “amparo de nuestras casas” y su palabra, como poesía, “alimenta el rumor de la sangre”, poesía que puede ser vislumbrada en las estrellas que “destilan su música de guerra”. El poeta-profeta está en todos los elementos del mundo míticamente importantes: sol, casa, sangre, palabra, estrellas, fuego.

A ello debe sumarse que su ausencia desdibuja el paisaje:  
He visto en esta tarde llorar a los caminos  
la ausencia de tus pasos,  
y el polvo, este polvo bendito que se quedó en tu risa,  
en una ronda de penas viene a tocar nuestras puertas  
[...]  
Tú estabas en el fondo de toda la amargura, hermano;  
Tenías las pupilas llenas de amor eterno  
[...]  
y ese sabor a llanto de tanto hogar hambriento  
estaba en el recodo de tu canción querida.<sup>16</sup>

El personaje metapoético César Vallejo ha muerto y el dolor es tan terrible que hasta los caminos “lloran” “la ausencia de [sus] pasos”. Y el polvo que le sobrevivió revive de tal forma que “en una ronda de penas viene a tocar nuestras puertas”. Si bien no es la resurrección crística sí hay una apelación a la hermandad convocada por ese “amor eterno” que le llenaba las pupilas. ¿El “amor eterno” hacia la humanidad en la mirada de Castro es el mismo misterio de la poesía que se le revela a Alegría en el semblante hierático de Vallejo? Aun si Castro hubiese conocido a Vallejo, lo cual es improbable ya que nació en 1924, en Sicunai, mientras Vallejo andaba entre Perú y su primera estancia en Francia, es evidente

<sup>16</sup> *Idem.*

que la figura de César Vallejo no coincide con la persona física, sino con la imagen creada, idealizada del poeta a partir de su obra y de las anécdotas sobre su vida.

Volvamos al poema. El legado de Vallejo es tan importante como imperecedero; por ello, Castro elige bien el final tanto en términos de la militancia como simbólicos:

Ya no más llanto amigos,  
 Vallejo está en el alma,  
 el desamparo nuestro se levanta.  
 [...]
   
 En una hoguera de fusiles,  
 marcha su corazón a nuestro lado  
 palpita en nuestro PUEBLO  
 que se quema en la vida en los TALLERES.<sup>17</sup>

Según una interpretación del poema de Arturo Castro, podemos encontrar cualidades míticas en la figura del poeta César Vallejo, cuyo corazón marcha “en una hoguera de fusiles”. No olvidemos esa hoguera, pues pronto ha de volver a mencionarse.

En otro texto, el mexicano Marco Antonio Campos,<sup>18</sup> por su parte, poetiza sobre su visita a París, pretexto que le permite poetizar sobre la muerte del poeta peruano. Con un tono mucho más conversacional, la conformación del psicólogo César Vallejo es mucho más escueta, pero también es más puntual:

Pero éste [Vallejo] era otra cosa. Pero éste  
 que fue grande, un verdadero grande,  
 pertenecía al lado pobre, o mejor, al lado mísero  
 de los exiliados por la voluntad de la desdicha.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>18</sup> Marco Antonio Campos, “Responso por el Hotel Richelieu”, en *Los adioses del forastero*, México, La Centena.

[...]

[dormitaba] apenas en el Metro, en los  
parques, en las piedras de Dios, y comía,  
él creía comer, sin Voltaire ni Pascal (vaya la casa),  
en la disminución de los peces, en la gota del vino,  
en el tallo del berro o la albahaca, él, siempre  
pegado al recuerdo de la madre, la Dolorosa  
su defensor, el Cristo

[...]

y residió varios años, mudándose, en peores épocas  
a otros cuartos tan míseros y oscuros como éste,  
alimentándose de la palabra de Juan y Mateo,  
cuando apenas si asomaba el pan.<sup>19</sup>

Marco Antonio Campos hace una apología de la pobreza con que Vallejo pasó sus últimos días en el Hotel Richelieu. Dicha apología hace de Vallejo el compañero de “los pobres”, como también sugería Castro. Sin embargo, tiene la particularidad de ser un elegido, quien dormita “en las piedras de Dios”. Su madre es “la Dolorosa”, una Stabat Mater medieval. Participa de los milagros crísticos en sentido contrario, desde la mísera pobreza: “la disminución de los peces” y “la gota de vino”. Y lo más importante: tiene un “defensor, Cristo”. Además, Vallejo se alimenta “de la palabra de Juan y Mateo, / cuando apenas si asomaba el pan”. Definitivamente este Vallejo metapoético es un profeta.

En la confesión de su viaje a París, Marco Antonio Campos introduce en el poema, verboso, hay que decirlo, la figura de la esposa de Vallejo:

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 104-106.

Georgette se vestía de luna, de junio o rostro de ángel

[...]

Los amigos de Vallejo la tildaban de mitómana,  
de histérica, de opresiva, de furiosa, y tal vez  
tenían razón. Pero esto es parte de la fascinación  
de la historia. Así era ella, así fue, y sin ella  
Vallejo no hubiera llegado ni siquiera a Abraham  
ni revelado el corazón del envés de cara a la hoja.<sup>20</sup>

Si bien el poema es el menos rico en términos simbólicos, dada su frontalidad, no deja de ser puntual. Para Campos, Vallejo fue un Abraham. Y lo era nominalmente, pero también míticamente, como el elegido cuyo defensor es Cristo, aunque haya muerto de miseria: “quien soñaba el infierno, por vivir el más allá de la tierra en esta tierra”.<sup>21</sup> Además, Campos confirma la intuición de Ciro Alegría, pues Vallejo ha sido un revelador. Sólo que aquí con la ayuda de Georgette, tildada de “mitómana, / de histérica, de opresiva, de furiosa”.

El caso del poeta mexicano Francisco Hernández es sintomático de la metapoésía. El veracruzano ha utilizado como personajes, con gran acierto, a tres artistas: Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y Robert Schumann, sobre los cuales ha dedicado soberbios poemarios “biográficos”; personajes particularmente intrincados por las relaciones amorosas fuera de lo normal. A saber: Hölderlin se enamora de la esposa de su mecenas mientras la locura lo acecha; a Trakl lo persigue el incesto en su amor hacia su hermana; y Schumann termina loco tirándose a un río durante una crisis.

Hernández relata, en una enumeración *in crescendo* de acciones dentro del poema, la muerte de César Vallejo:

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>21</sup> *Idem.*

Mientras se aleja de la vida, César Vallejo piensa en una llama.  
La habitación que ocupa tiene color de pus.  
[...]  
Cubierto apenas por una sábana, Vallejo suda y soporta la fiebre.  
De pie, tres hombres contemplan.  
En la silla, una mujer se entretiene con el vacío de su escarcela.  
Los hombres traen consigo el olor de la lluvia.  
Vallejo tiene cinco días sin comer y sólo piensa en una llama que  
atraviesa un río.

Que el agonizante piense en una “llama” nos sugiere la de una hoguera, así como la comparación de la vida con la llama misma a punto de apagarse. Sólo hasta el final del poema podremos proponer otra postura. No obstante, simbólicamente, podemos vincular el río atravesado por esa llama con el río del olvido dantesco: el Leteo. Los hombres, que podrían ser los del servicio forense, “traen consigo el olor de la lluvia”, que intertextualmente refiere al supuestamente profético poema “Piedra negra sobre piedra blanca” del escritor peruano:

Me moriré en París con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
[...]  
César Vallejo ha muerto, le pegaban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro  
también con una sogá; son testigos  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos...<sup>22</sup>

<sup>22</sup> César Vallejo, *Poesía completa*, Navarra, RBA, 2001, p. 185.

O al soberbio cierre de *Trilce*:

Graniza tanto, como para que yo recuerde  
y acreciente las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera todos los fuegos.  
¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo que me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir, ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?  
Canta, lluvia, en la costa aún sin mar.<sup>23</sup>

Cito la predominancia de la lluvia, porque el elemento líquido también se convertirá en una referencia primordial para el poeta ecuatoriano Xavier Oquendo, al que trataremos más adelante.

Después de tan larga cita, volvamos al poema en cuestión. Para Hernández, la agonía del cadáver de César Vallejo simula un aquelarre con unos brujos-médicos, que “danzan”, parecen recitar “extrañas letanías”, utilizan un emoliente ritual: “queman esencias”, le toman el pulso: “leen su mano”, lo preparan para el viaje: “trazan jeroglíficos en su espalda”, y finalmente lo disponen

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 127.

para la hoguera sacrificial: “encienden un cirio y lo pasan una y otra vez frente a las pupilas del hombre”.

Los hombres se acercan y levantan el cuerpo del poeta. La mujer se aleja: llora de cara a la pared.

Los hombres, ya transformados en brujos, danzan alrededor del que se muere, vociferan extrañas letanías, queman esencias de brillantez granate, lo someten a repentinas succiones y pases magnéticos, hacen que camine por el mosaico frío, lo sientan en la silla, lo suben a la cama, leen su mano, cuentan sus dientes, trazan jeroglíficos en su espalda, le separan los párpados, encienden un cirio y lo pasan una y otra vez frente a las pupilas del hombre que, mientras se aleja de la vida, piensa en una llama que se ahoga.<sup>24</sup>

Para Francisco Hernández, las revisiones metódicas de los médicos son en realidad un aquelarre en el que se prepara el sacrificio ritual. El quiasmo anecdótico de la llama como metáfora de la vida “que se ahoga” y de la llama que enciende la hoguera de los “brujos” cierra perfectamente el poema; incluso podría sugerir un rito como el Fuego Nuevo de Inti Rami, Quetzalcóatl o Baal.

El último poema a analizar dista un poco de los anteriores; sin embargo, en una poética sobre el agua dentro del poemario *Alforja de caza*, el ecuatoriano Xavier Oquendo también convierte a César Vallejo en un personaje metapoético en su poema “Otros cauces”

Vallejo en el Sena  
alargaba su Perú en los canales.  
recordaba su firmeza

<sup>24</sup> Francisco Hernández, “César Vallejo agoniza en la Clinique Générale de Chirurgie (95 Boulevard Arago)”, en *Antojo de trampa*, México, FCE, 1999, pp. 75-76.

en el agua de fuente  
 que le hacía de mestiza madre.  
 Miraba el cauce perfecto del río  
 llegar al canal preciso  
 sin la premura de las aguas.  
 Vallejo se dejaba llevar

Lloraba

Su llanto de espuma  
 hacía en el Sena  
 lo que hace la cumbre al río  
 en tiempos de apareamiento.<sup>25</sup>

En Oquendo percibimos a un Vallejo contemplativo, “sin la premura de las aguas” del fenómeno líquido del “cauce perfecto del río” Sena, que le recuerda “el agua de fuente” de la infancia. Además, se deja llevar por su propio río: “Lloraba”. A ello parece sumarse que es con su propio río (“su llanto de espuma / hacía en el Sena) aceleraba el cauce del río parisino, como “hace la cumbre al río”: abismarlo. En este poema es el Sena el que recoge perlas, gotas de llanto, del hocico de la tempestad.

La imagen nos remite al gastado lugar común de un Vallejo melancólico, triste y agobiado por los reveses de la vida. Pero sólo de una forma superficial. Si ahondamos en los simbolismos del agua encontramos una ambigüedad notable en términos sagrados. En primera instancia, según Gilbert Durand:

el agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable [...] El agua es epifanía

<sup>25</sup> Xavier Oquendo Troncoso, *Alforja de caza*, México, La Cebra-Alforja, 2012, p. 78.

de la desdicha del tiempo, es una clepsidra definitiva. Este devenir está cargado de espanto, es la propia expresión del espanto.<sup>26</sup>

En los poemas citados de Vallejo, el simbolismo del agua no sólo concuerda con la postura de Durand, sino que puede incluso evocar una cualidad nefasta en el transcurrir de la lluvia; es decir, una tempestad más cercana al reflejo romántico de un alma abrumada por la existencia misma que del fenómeno climatológico, pero en ambos casos funesta. Durand, tajante y esquemático, propone un significado profundo que encaja con nuestra postura:

Los símbolos nictomorfos están animados en su subsuelo por el esquema heracliteano del agua que fluye, o del agua cuya profundidad, por su misma negrura, se nos escapa, del reflejo que duplica la imagen como la sombra duplica el cuerpo. En el fondo, esta agua negra no es sino la sangre, el misterio de la sangre que fluye en las venas o se escapa con la vida por la herida, cuyo aspecto menstrual viene a sobredeterminar todavía más la valorización temporal. La sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte.<sup>27</sup>

Estamos, como líneas atrás, ante una ambigüedad del isomorfismo “agua”, ya que, sobre todo en Oquendo, hay una revelación latente en dicho simbolismo que oscila entre el ámbito nefasto del transcurrir del agua (equivalente al del tiempo) y al ámbito lustral, purificador:

el agua lustral también funge como un ritual de purificación: ciertas aguas representan un papel purificador [...] Esta agua lustral tiene de

<sup>26</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, FCE, 2006, p. 114.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 115.

entrada un valor moral: no actúa por lavaje cuantitativo, sino que se convierte en la sustancia misma de la pureza [...] El agua lustral es el agua que hace vivir más allá del pecado, de la carne y la condición mortal.<sup>28</sup>

La poética de César Vallejo y su figura como personaje metapoético han sido bautizados por la lluvia, con la ambigüedad simbólica señalada arriba. Citemos esta intuición en palabras del propio poeta de Santiago de Chuco:

No se vaya a secar esta lluvia  
a menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.<sup>29</sup>

O su propia esquila: “Me moriré en París con aguacero”.<sup>30</sup> Oquendo no hace caso omiso de esta poética, a pesar de que su poema es el menos profundo en términos simbólicos de los cuatro antes citados.

Después de revisar a cinco escritores y la opinión de un periodista, César Vallejo es mucho más que la compilación de su poesía. Su figura ha sido convertida en algo más que un poeta, más que un personaje histórico. César Abraham Vallejo ha sido ungido en una imagen metapoética, fecunda en simbolismo, que oscila en las orillas del arquetipo del profeta. En términos literarios, Vallejo es un Abraham, “padre de las multitudes”, literario.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>29</sup> César Vallejo, *op. cit.*, p. 127.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 185.

## Referencias

- Alegría, Ciro, “El César Vallejo que yo conocí”, *Argumentos*, enero-abril, año/vol. 19, núm. 50, UAM-Xochimilco, México, 2006, pp. 81-95.
- Calasso, Roberto, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Campos, Marco Antonio, “Responso por el Hotel Richelieu”, *Los adioses del forastero*, México, La Centena, 2002, pp. 104-107.
- Castro, Arturo, “Camarada Vallejo”, en Mario Pantoja, *Piedra sobre piedra. Poetas de Cuzco*, Cuzco, Municipalidad de Cuzco/Cervesur, 2000.
- De la Torre, Diego, “Vallejo, Ribeyro, Montaigne”, *El Comercio*, Lima, Perú, 13 de marzo, 2012, p. 28.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, 2006.
- Hernández, Francisco, “César Vallejo agoniza en la Clinique Générale de Chirurgie (95 Boulevard Arago)”, *Antojo de trampa*, México, FCE, 1999, pp. 75-76.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 2002.
- Metapoetas, “Definición, manifiesto y decálogo de la metapoesía”, en <[metapoetas.blogspot.com/2005\\_08\\_01\\_archive.html](http://metapoetas.blogspot.com/2005_08_01_archive.html)> (consultado el 3 de septiembre de 2012).
- Oquendo Troncoso, Xavier, *Alforja de caza*, México, La Cebra-Alforja, 2012.
- Pantoja, Mario, *Piedra sobre piedra. Poetas de Cuzco*, Cuzco, Municipalidad de Cuzco/Cervesur, 2002.
- Usandizaga, Helena, “‘Pero ya me quiero reír’; humor e ironía en la poesía de César Vallejo”, en Jesús Humberto Florencia (comp.), *César Vallejo: estudios de poética*, México, Ediciones Eón/University of Texas at El Paso, 2005.

Vallejo, César, *Poesía completa*, Navarra, RBA, 2001.

Veres Cortés, Luis, “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”, *Sphera publica*, núm. 10, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2010, pp. 103-122.

*En la costa aún sin mar. César Vallejo ante la crítica en el siglo XXI*, se terminó de imprimir el 31 de mayo de 2016, en los talleres de Ediciones Verbolibre, S.A. de C.V., 1o. de mayo núm. 161-A, Col. Santa Anita, Deleg. Iztacalco, México, D.F., C.P. 08300. Tel.: 3182-0035. <edicionesverbolibre@gmail.com>. La edición consta de 200 ejemplares.